halkın dostları

AYLIK DEVRİMCİ
SANAT VE KÜLTÜR DERGİSİ

AYLIK DERGİ
YIL 2
TEMMUZ 1971
SAYI 16

Kurucuları: Ataol Behramoğlu, İsmet Özel. Sahibi: İsmet Özel. Yazı İşleri Sorumlusu: Nihat Behramoğlu. Teknik Sorumlu: F. Erkman. Yönetim Yeri: Başmuhasip sok. Tan ap. D: 1 Cağaloğlu, İstanbul. Yazışma ve Havale Adresi: P.K. 893 İstanbul. Abonesi: Yıllık 30 lira. Avrupa ve Ortadoğu 55, Öteki Ülkeler 105 lira. Dizgi-Baskı: Yelken Basımevi.

27 Mayıs; 1950 - 60 döneminin karanlık günlerini geride bırakırken, çağdaş demokratik haklara, ileriye açık düşünceye olanaklar getirmişti. Gerici bir anlayışın çarklarında sıkıştırılan ilerici ve devrimci düşünce, 27 Mayısla birlikte kelepçesini kırmış, çağdaş devrimlerin temeline oturmakta kendine olanaklar bulmuştu. İşte basın ve yayın özgürlüğü, işte düşünce özgürlüğü, işte insan haklarına ilişkin yasalar, işte üniversite - TRT özerkliği, işte egemen çevrelerin bütün tedirginliğine karşın kurulan Türkiye İşçi Partisi.

Ne var ki; 27 Mayısın bu ilerici ve geleceğe açık niteliği daha sonra A.P. içinde palazlanan gerici anlayışın türlü oyunlarıyla karşılaştı. 27 Mayıstan ve onun getirdiği ANAYASA dan güç alan özgürlük anlayışına A.P. döneminde olmadık oyunlar oynandı. Bu 1950 - 60 D.P. dönemine üstü örtülü bir dönüş gayretiydi. 27 Mayısa karşı olmanın bir biçimiydi.

Bu gün A.P. yok iktidarda. Bugün yurdumuz yeni bir hükümetin yönetiminde. Ve onbir kentimizde sıkıyönetim sürüyor.

27 Mayıs ANAYASA sının özüne ve onun bize tanıdığı demokratik haklara yürekten bağlıyız. Bu günlerde gerçekleştirilmeye çalışılan ANAYASA değişikliğinin karşısında olduğumuzu bildiriyor, yapılmak istenilen değişikliğin 27 Mayıs ruhunu zedeleyeceğini, kitaplığımızda toplatılacak kitaplar listesinde bir isim olarak 27 Mayıs ANAYASA sını görmenin, 27 Mayıs öncesine dönüşün bir habercisi olduğunu hatırlatıyoruz.

H.D.

ATAOL BEHRAMOĞLU

devrimci şiir

Devrimci şiir, hayata devrimci bir yorum getiren şiirdir.

Bu yorum, şairin yaşadığı çağa, kişisel eğilimlerine ve yeteneğine bağlı olarak değişik nitelikler gösterir.

Kimi zaman salt bir yadsıma niteliğindedir. Bir tepki, eski değerlere yönelmiş bir saldırı, bir başkaldırı niteliğindedir. Kimi zamansa bu başkaldırının sınırlarını aşarak yeni değerler, yeni tanımlar getirir.

Gerek burjuva sınıfının oluşumuna bağlı olarak ortaya çıkışları sürecinde, gerekse bu sınıfın değerlerine başkaldırdıkları süreçte, **çağlarına göre** devrimci bir şiirdi romantiklerinki. Çünkü bu şiir, kendinden önceki şiirin (temelde feodal bir dünya görüşü taşıyan, kilise değerlerini yansıtan şiirin) kalıplarını yıkıyor; aşka, doğaya ve genel olarak bütün insansal ilişkilere yeni ve insanlığın o dönemine göre daha engin tanımlar getiriyordu.

Geothe, Puşkin, Byron, Lermontov, Keats, Shelley, Wordsworth, Heine, Hugo, v.b.. Bütün bu şairler, yukarda belirttiğim genel özellikleri nedeniyle, çağlarına göre devrimci şairlerdi. Ama gerek burjuva devrimlerinin gelişme süreçlerine, gerekse adını ettiğim şairlerin kişisel eğilimlerine ve yeteneklerine bağlı olarak, romantik şiir kendi içinde büyük ayrımlaşmalar gösterdi. Wordsworth'un giderek gerici bir konuma kaydığını biliyoruz. Hugo, hattâ Goethe için bile aynı şey söylenebilir bir ölçüde. Buna karşılık Lermontov, (gerek bizde gerek Batı Avrupa'da nedense yeterince tanınmayan bu çok seçkin şair), Rimbaud'nun ve Baudelaire'in yıllar sonra söyleyeceği şeyleri söylüyordu aşağı yukarı. Bir yanıyla romantik olan şiiri, öte yandan, burjuva dünyasının yarattığı bunalımı, umutsuzluğu, kırgınlığı, şaşılası bir yoğunlukla ve gerçekçilikle yansıtıyordu. Puşkin ve Byrona gelince, romantik şiirin iki büyük ustası olarak tanınan bu olağanüstü yetenekli iki şair, öte yandan, müthiş alaycılıklarıyla, hem romantizmin hem de tüm burjuva değerlerinin acımasız bir eleştirisini getirdiler ve çağdaş anlamda gerçekçi bir şiirin temelinde yer aldılar.

19. yüzyılın ikinci yarısında yazan iki büyük Fransız, Baudelaire ve Rimbaud, gitgide çürüyen burjuva dünyasına karşı duydukları derin tiksintiyle, bireyin sonsuz özgürlük duygusunu yansıtmakla, devrimci şairlerdi. Ama tiksindikleri burjuva dünyasına bir yanlarıyla hep bağlı kaldıklarından, çağdaş Batının bunalımcı sanat ve felsefe akım-

larının da habercileriydi bu şairler. Buna karşılık, onlarla hemen hemen aynı yıllarda yazan bir Rus, daha alçak gönüllü bir adam olan Nekrasov, tıpkı Rimbaud ve Baudelaire gibi küçük burjuva kökenli bir aileden gelmekle birlikte, köylülerin ve zaman zaman proleterlerin hayatlarını konu edinen şiirleriyle, çağdaş anlamda devrimci bir şiirin ilk büyük ustalarından biri olarak beliriyordu. Burada Jose Marti'nin ve Petöfi'nin de adlarını anmak isterim. Aslında, dünya edebiyat tarihini yorumlarken, çoğu kez burjuva sanat düşünürlerinden aktardığımız, tartışma götürmez gibi görünen sınıflandırmaları sarsalamanın sosyalist sanat düşünürleri için bir zorunluluk olduğu kanısındayım.

Yirminci yüzyıl şiiri üzerine söz etmek biraz daha güç belki. Hem yaşamakta olduğumuz bir çağ oluşundan, hem sanat akımlarının birbirlerini daha sık izleyişinden, hem de ülkeler arası sanat kuramları ve sanatsal ürünler arasındaki ayrımlaşmaların (çağımızdaki toplumsal devrimlerin bir sonucu olarak) daha da belirginleşmesinden. Yine de yaşadığımız çağın devrimci şiirini düşündüğümüzde, bir çırpıda şu adlar geliyor akla : Mayakovski, Neruda, Brecht, Aragon, Lorca, Eluard, Nazım Hikmet... Yaratış yöntemleri, şiirlerinin biçimleri birbirinden ne kadar farklı olursa olsun, ortak bir yanları var bütün bu şairlerin : **Gerek şiirleriyle gerek hayatlarıyla, halkın devrimci kavgasının yanında yer almaları.** Lorca faşistler tarafından öldürülmeseydi, ünü ve etkisi bu ölçüde büyük olur muydu, bilmiyorum. Aragon ve Eluard, gerçeküstücü hareket içinde bulunmuş olmaktan çok, Fransız Komünist Partisi'nin etkin üyeleri ve Nazi işgaline karşı direniş hareketinin yiğit şairleri olarak seçkinleştiler. Bunları söylemekle ne Lorca'nın büyük, çağdaş bir türkü güzelliğindeki şiirini, ne de gerçeküstücü hareketin çağımız şiirine getirdiği olanakları küçümsemiş olmak istemiyorum. Sadece bir olguyu, çağın bir eğilimini, temel bir özelliği belirtmek amacındayım.

Buraya kadar söylediklerimle anlatmak istediğim şey, şiirde devrimciliğin bir **biçim** sorunu olarak değil, bir **öz** sorunu olarak ele alınması gerektiğidir. Şiirin dile çok bağlı bir şey olduğunu ve bu konuda biçimin taşıdığı önemi biliyorum. Ama şiirde ve genel olarak bütün sanatlarda devrimciliği **biçimsel** bir açıdan yorumlama çabalarının da çağdaş burjuvazinin çok işine gelen bir aldatmaca olduğu bilinen bir şeydir. Devrimci biçimi belirleyen, son çözümlemede, devrimci özdür. Biçimin sanatçıyı çok soyut bir tarzda, adeta salt kendisi olarak kurcaladığı, ya da bir oyun gibi, raslansal olarak geldiği zamanlarda bile geçerlidir bu yargı. İşin bu yanı, ideolojik nitelik taşımaktan çok, sanatın tekniğini ilgilendiren bir şeydir.

Şiirde devrimciliğin temelde öze ilişkin bir sorun olduğunda anlaştıktan sonra belirtmek istediğim ikinci bir nokta, **devrimci öz**'ün hiç bir sınır, hiç bir yönerge tanımayacak oluşudur. Her şair kendi

sesini, kendi hayatını, kendi soluğunu getirir. Bu konuda hiç bir bağımlama kabul edilemez. Kaldı ki, gerçekten önemli bir sanat yapıtının, yaratıldığı dönemde bazı karanlık, anlaşılmaz yanları kalması da anlaşılır bir şeydir aslında. «Sosyalist gerçekçi» sanat kuramının uygulamadaki aksaklıklarını eleştirirken, 20. yüzyıl sanatının daha sonraki yüzyılların insanına ilişkin değerlerin tohumlarını da içermesi gerektiğini söyleyen, «sosyalist gerçekçi» kuramı 19. yüzyıl gerçekçiliklerıyle karıştırmak eğilimindeki anlayışların kısırlığını belirten Che Guevara, haklıydı elbette.

Edebiyatımızda son zamanlarda depreşmeye başlayan bazı eski hastalıklar beni bu yazıyı yazmaya zorladı. Devrimci şiirin nasıl olması gerektiği konusunda bir formül vermek niyetinde olmadığım, yeterince ortadadır. Ama biçimde devrimcilikle gerçek devrimciliği birbirinden ayıran, bunları eş değerde şeylermiş gibi göstermek çabasında olan tutuma karşı durmak ta kaçınılmaz bir zorunluluk olmaktadır. Biz devrimci bir şiirden söz ediyorsak, hayata getirilecek devrimci bir yorumu, özde bir devrimciliği amaçlıyoruz elbette. Ve bunu yaparken, biçimdeki devrimciliğin özdeki devrimcilikle ayrılmaz bir bütünü oluşturduğunu bilmekteyiz. Çünkü kendinden önceki şiirin biçimsel yapısını alt üst eden Mayakovski'den, çoğu kez ölçülü uyaklı bir şiir biçimini benimseyen Aragon'a kadar, hayatın yorumuna devrimci öğeler getirmiş bütün şairlerin, biçimsel alanda da, şu ya da bu ölçüde, ama mutlaka devrimci öğeler getirecekleri doğal bir şeydir.

Son bir söz : Bizim bu güne kadar yazdıklarımızla gerek özsel gerekse biçimsel alanda Türk edebiyatına getirdiğimiz yeni devrimci öğelerin ve genel olarak hareketimizin anlamını kavrayamayan, dürüstlükle bile bağdaştırılması güç yazılarında geçersizlikleri çoktan kanıtlanmış düşünce kırıntılarını ileri sürmekten öte gidemeyen yazarlar, bu tutumlarıyla, edebiyatımızın son yıllarda kazandığı olanakların açılımların büsbütün gerisinde kaldıklarını göstermekten başka bir şey yapmış olmuyorlar.

SÜREYYA BERFE

incir ağaçları

Sevinen
Zafer muştusu olup yükselen güneş
Soğumuş
Sönüyor
Atmışlar kanlı bir kuyuya

Ben hangi şiiri yazacaktım

Daha dün
Yatağımı bulmuş bir dereydim
Bazan çağlıyor
Doymuyordum kendi kaynağımla
Büyük sulara kavuşmaktı dileğim
Geniş topraklara
Nerde dinledim
«Oğul bu muydu sadıklığın
Vala yedirdin kurda beni»

Ne zaman anladım bu uzun havayı

Sarıldı dört bir yanım incir ağaçlarıyla
Uç verdi kurumaya yüz tutmuş çıbanlar
Toprakta kaldı ilkyazın körpe çığlığı
Köy kasaba şehir kaya dikenleri
Gazete dergi kitap kaygılar
Sokak yığın akşamüstü kuşkular
Gece arkadaşlar düşünce korkuyorum

Oğlum beni adam yerine koyacak mı

Kalktı dünyanın bir ucundan
Nişan aldı halkıma suçsuzluğa
Bütün türküler ölümü söyledi
Yurdumun yarasından doğan şehitleri
Kimleri gördüm kimleri göremedim
Ne gitti ne kaldı
«Kuş uçtu yavru kaldı»

Kayalardan her şafak vakti
Yuvarlandı kalbim

Göründüğünden genç miyim yaşlı mı

Dallarda kanadı kırık bir yavru çırpınıyor
Kıyımların kapısını aralayan
Yorgun bir haberci
Onu dinliyorum
Karanlık
Güneş kara gök kara
Babaların boynu bükük sabrını
Kardeşlerin sevgililerin yeri var
Gönlümüz yolumuz kadar yüce
Oğullar
Hergün konuşacağız onları
Başakla harman arasında
Ateşle çelik arasında
Anayla çocuk arasında

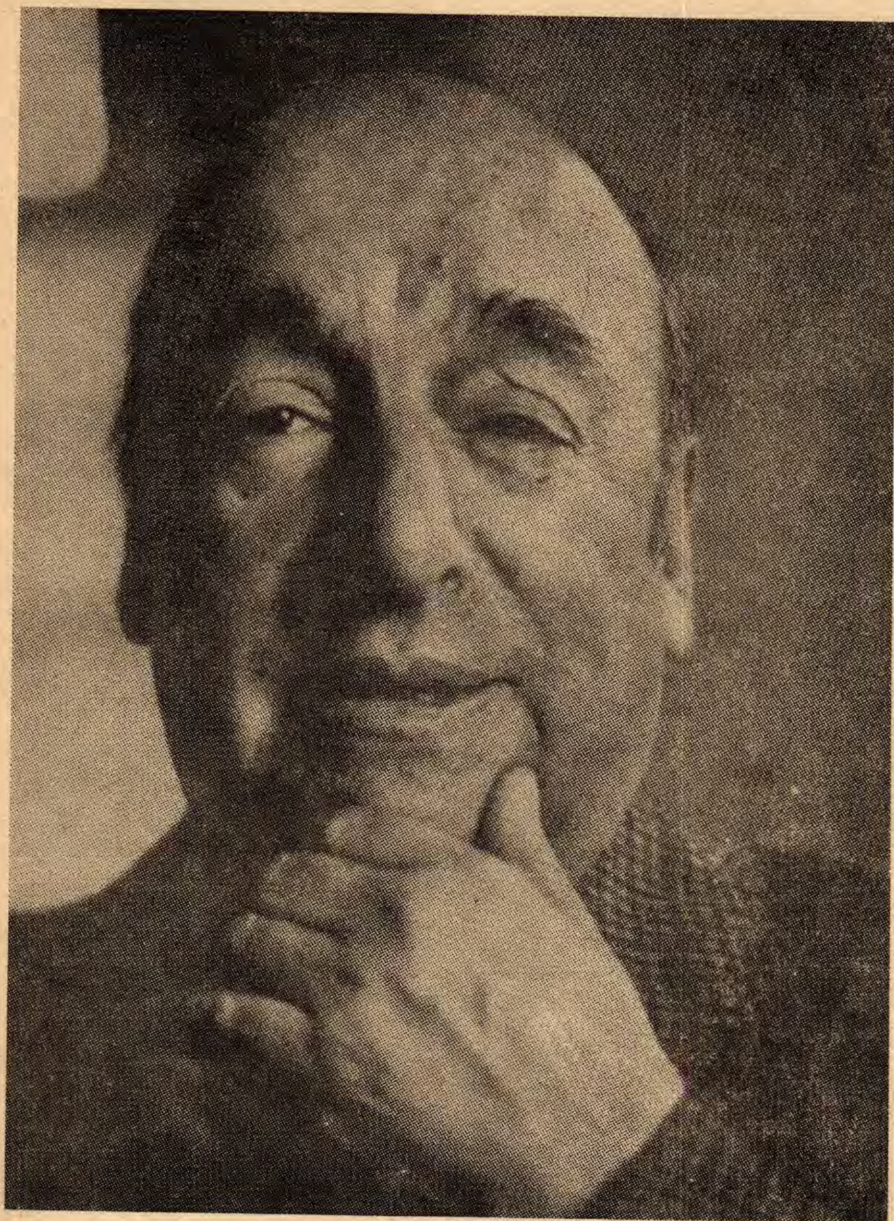
Nelere gülüyor nelere ağlıyorum

Söyleyin kederle dolu kondular
Yaslı köy evleri
Silinmiş mi parçalanmış gömleklerdeki izler
Yeryüzü mekikleri
Savrulan güzel günler
Umudun sütünü emen yarınlar silinmiş mi
Dilimin ucunda söylemek istediklerim
Ne ölü ne sağ

Bu kadar yükü taşıyabilecek miyim

Halkım
Soluklarımız kıvılcıma dönüşecek
Kanlarımız süzüldüğü imbikten damlayacak
Daracık bir dünya
Küçük bir pencere
Oradan boy atacak gelecek bahar
Sarmaşık kollu inancım
Seni çalamayacaklar yere

pablo neruda



KARAKAS'DAKİ MIGUEL OTERO SILVA'YA MEKTUP (1948)

Nicolas Guillén getirdi mektubunu bana, yazılmış
giysilerine gözlerine.
Ne mutlu sana, Miguel, ikimize de ne mutlu!
Yaralarla örtülmüş bir dünyada
yalnız biz kaldık başıboş mutluluklar yaşayan,
uçuşunu görüyorum karganın; hiç bir işe yaramaz hayatta.
Akrebe bakıyorsun, ve gitarını parlatıyorsun.
Şiir yazarak yaşıyoruz, yabanıl hayvanlar arasında ve dokunduğumuzda
çetinliğine inandığımız bir adama,
dağılıp dökülüyor bayat bir ekmek gibi,
o zaman sana miras Venezuela'dan
kurtarılacak ne varsa topluyorsun, hayatın korunda
ellerimi ısıtırken ben.
Ne büyük mutluluk Miguel!
Nerde olduğumu soruyor musun? Anlatayım —
Devlete gerekli ayrıntılar vererek —
sarp kayalarla çevrili bir kıyıda
denizin ve kırların birbirine karıştığı, dalgaların ve çamların,
yelkovanların kartalların, çimenlerin ve köpüklerin.
Bütün bir gününü deniz kuşlarına bakarak geçirdiğin
oldu mu? Sanki
yazgılarına taşıyorlar mektuplarını dünyamızın.
İmbikler yelkenliler gibi salınıyor,
öteki kuşlar ok gibi, haberler
iletirken, And kıyılarındaki firuzelerin altında gömülü
ölü kırallardan, valilerden,
ve o görkemli beyazlıkları içinde martılar
durmadan unutuyorlar haberlerini.
Hayat ne kadar açık, Miguel, gökyüzü gibi, hele aşkı ve kavgayı
kattığımızda ona, ekmekten ve şaraptan kelimeleri,
kelimeler ki eskitemiyorlar şimdi bile,
yürüyoruz çünkü sokaklarda şiirler ve silahlarla.
Bizi ne edeceklerini şaşırıyorlar, Miguel.
Öldürmekten öte ne yapabilirler ki; ve o bile
sonuçsuz kalacak — tek şey var
bir oda kiralamak karşımızda, ve bizi gözlemek
bizler gibi gülmeyi ve ağlamayı öğrenebilmek için.
Her yanımdan fışkıran aşk şiirlerimi
yazarken, bunalımlar içinde,
bırakılmış, göçebe ve daha kıvranırken alfabede,
bana : 'Sen büyük adamsın Theocritus!' dediler

Theocritus değilim ben : hayatı tuttum,
yüzleştim onunla, öptüm kazandım onu,
maden ocaklarının tünellerinden geçtim
nasıl yaşadığını görmek için başkalarının.
Ve çıktığımda, ellerimde pislik ve hüzün,
'Bu cinayette yerim yok benim.' diyerek
ellerimi generallere uzattım.
Öksürmeye başladılar, tiksintilerini gösterdiler merhaba deyip
geçtiler,
bıraktılar Theocritus demeyi, sövdüler
ve tekmil polisi saldılar ardıma,
çünkü tutsak değildim artık fikizötesi konulara.
Ama sevinci saflarıma kazandım.
O andan sonra doğrulup mektuplar okumaya balşadım
deniz kuşlarının çok uzaklardan getirdikleri,
vardıklarında ıslak olan, sabırla ve güvenle, kelime kelime
çevirdiğim : bir makinist gibi
titizim bu garip işde.
Pencereye koşuyorum ansızın. Pencere
ışıktan bir kare, çimenlerden ve uçurumlardan
bir ufuk görüyorum, ve çalışıyorum burada
sevdiğim şeyler arasında : kayalar, dalgalar, yaban arılar,
okyanusal ve sarhoş bir mutluluk içinde.
Oysa mutlu olup olmadığımıza aldıran yok, ve bilgiçlik taslıyorlar
sevimli bir sesle : 'Hadi abartma şimdi, boşver dertlenme.'
beni altın kafese tıkmak istiyorlar, gözyaşları olacak orda,
ve ben boğulacağım, söylevler çekecekler mezarımın başında.
Bir gün anımsıyorum kumlu düzlüklerinde
nitrat alanlarının; beşyüz kişi
grevdeydi. Kavurucu bir öğle sonrası
Tarapaka'nın. Ve çöllerin kansız kuru güneşinin ve tuzun
yüzlerde eriyip yitişinden sonra,
o eski bunalımın, iğrendiğim bir içki gibi,
içime dağıldığını duydum. O anda,
tuz alanlarının yalnızlığında, o güçsüz anında
kavganın, yenilebileceğimiz,
madenlerden gelen küçük solgun bir kız
içinde cam ve çelik olan cesur bir sesle
bir şiirini okudu senin, eski bir şiirin
kırışık gözlerinde dalgalanan işçilerinin ülkemin, Amerika'nın.
Ve bu şiir parçacığı tutuştu ansızın
mor bir tomurcuk gibi ağzımda,
ve coşkun bir sevinçle karıştı kanıma.
Seni düşündüm, ve acılı Venezuelanı.

Yıllar önce bir öğrenci görmüştüm, ayak bileklerinde bir generalin
emriyle vurulmuş
zincirlerin izleri vardı,
bana yollarda çalıştırılan prangalı mahpusları anlattı
ve insanların yokolduğu hücreleri. Çünkü buydu bizim Amerikamız
işte :
uzayıp giden azgın nehirler ve kelebek
kümeleri (bazı yerlerde zümrütler elma kadardır)
ama geceler ve nehirler boyunca
kanayan bilekler vardır, bir zamanlar petrol kuyularında,
şimdiyse nitratta, Pisagua'da, alçak bir başkanın
ülkemin en değerli insanlarını toprağın altına soktuğu, kemiklerini
satmak için.
İşte sen bu yüzden şiir yazıyorsun, utançlı ve yaralı Amerika
günün birinde titreyen kelebeklerini salsın ve zümrütlerini toplasın
diye
işadamlarının ve cellatların ellerinde pıhtılaşan
kanı akmadan o korkunç dayakların.
Senin nasıl mutlu olacağını düşündüm, Orinoko'da, yazarken
belki, ya da şarap alırken evine
kavgaya ve yükselişe katılırken
geniş omuzlarınla, çağımızın şairleri gibi —
sade giysilerin ve yürüyüş ayakkabılarınla.
O zamandan beri, sana yazmak istiyorum
ve Guillén koşarak geldiğinde
giysilerinden dökülen sana dair öyküler
saçıldılar evimin kestane ağaçları altına —
kendi kendime 'Şimdi' dedim, yine de başlayamadım bir mektuba.
Oysa bugün fazlaydı artık : birtek değil
binlerce deniz kuşu gelip geçti penceremden
ve okunmamış mektuplar topladım, dünyanın bütün kıyılarına
kuşların yitirene kadar sürükledikleri.
Herbirinde senin kelimelerini okudum
benim kelimelerime benziyorlardı, düşlediğim şiirlere koyduğum
ve böylece sana yollamaya karar verdim bu mektubu, burada
bitirdiğim,
bizim olan dünyayı pencereden seyretmek için.

Türkçesi : Defne Sandalcı

MURAT BELGE

cemo - memo ve ulusal gelenekten yararlanmak sorunu

Kemal Bilbaşar'ın **Cemo** ve **Memo**'su romanda halk geleneğinden yararlanma yolunda ilginç bir çalışma olarak dikkati çekiyor. **Cemo**'dan sonra yayınlanan eleştiri yazıları özellikle bu konu özerinde duruyorlar. Cengiz Tuncer şöyle demişti : «Orta oyunu, Karagöz ve meddah hikâyelerinin köklü geleneğinden beslenen bir anlatımı var Bilbaşar'ın.» (**Akşam**, 16 Mart, 1966) Şüphesiz gelenekten besleniyor ama, Tuncer'in saydığı geleneklerle bağını göremedim. Samih Emre (Rauf Mutluay) de o sıra şunları söylemişti : «Ne yalnız bir hikâye, ne alışılmış bir roman... Belki bir halk hikâyesi, bir destan tadında basitliğiyle büyük, yontulmamış kaba, yepyeni ve benzersiz bir eser.» (**Yön**, 18 Mart, 1966.) Mehmet Seyda da aynı övgülü dille bu paralelde bazı özellikler tesbit ediyor : «...Bilbaşar, aşırılıklara gitmeden, Doğuda yaşayan halkımızın canlı, özlü dilini ve diyeleğini kullanarak, epik türde sanırım uzun yıllar tek örnek gösterilecek romanına büyük olanaklar eklemiş durumda.» (**Papirüs**, Ekim, 1966)

Bu yazarlar **Cemo**'nun romandan ayrılan yanlarına işaret etmekle birlikte gene de temelde bir roman olarak bakıyorlar esere. Bense daha çok Tevfik Akdağ'ın şu yargısına katılıyorum : «Cemo, kuruluş, örgü ve genişlik yönünden ele alındığında, bir roman ya da büyük bir hikâye kılığı göstermekle beraber, dilinin gerek Batı ve gerekse Türk roman şekillerindeki alışılmış anlatım biçimlerinin dışında oluşu sebebiyle, daha çok bir masal, bir destan niteliğinde.» Bu kitapların hangi türe gireceklerini kestirmek gerçekten güç, ama romandan çok masala yakın olduklarını söylemek yanlış olmaz sanıyorum.

Cemo-Memo konusunda, andığım yazarların eleştirisiz övgüsüne katılamıyorum, çünkü roman konusuna da, gelenekten yararlanma konusuna da, ayrı bir açıdan yaklaşmak gerektiği kanısındayım. Bilbaşar gelenekten yararlanmayı fazlasıyla basit bir düzeyde gerçekleştirmiştir. Eserlerinin birçok üstün niteliği olduğu gerçi yadsınamaz, ama bu üstün nitelikler, sadece, o basit düzeyde varılabilecek en yüksek noktalardır. Yazarın, gelenekle kendi önüne koyduğu sınırları aşamaması, gelenekten başka bir düzeyde yararlanılması gerektiğini göstermektedir. Ayrıca, gelenekten bu düzeyde yararlanmanın olanaklarını tüketmiştir Bilbaşar. Böylece **Cemo** ve **Memo** başardıkları ve başaramadıklarıyla, tek kalmaya mahkûmdurlar. Gelecekte bu **tarzın** gelişmesi

beklenemez.

Bilbaşar'ı eleştirirken, bugün Türkiyede «gerçekçi toplumsal roman» yazmanın gerekliliği düşüncesinden yola çıkıyorum. Bilbaşar'ın tutumu ise, halk hikâyesini diliyle, motifleriyle, abartma gibi özellikleri ve genel havasıyla romana ithal etmek olduğu için, «gerçekçi», «toplumsal» ve «roman» terimlerinin hepsine ters düşmekte. Çünkü «gerçekçi toplumsal roman» halk hikâyesi sınırları dışına çıkılarak yazılabilir. Bunu yapmamak, romanın geniş, kapsamlı yapısı içinde, buna uymayan dar olanaklı bir türün sınırlarıyla kendi kendini kısıtlamak demektir.

Efsane Dili—Roman Dili

Roman dili esnek olmalıdır, çünkü her şeyi anlatabilmelidir roman. Her şeyi anlatabilmek de, bir bakıma, kişiliksizleşmek anlamına gelir. **Anlatılan** önem kazanınca, anlatma aracı buna ters orantılı olarak silikleşir. Çünkü okurla, anlatılan olaylar arasına girmemeli, dikkati kendi üstüne çekmemelidir. Bir de, anlatılan şeyin niteliğine kendini uydurabilmelidir. Bir romanda gerçekçi betimlemeler, şiirsel bölümler, gerilimin arttığı parçalar, bulunabilir, bulunur. Roman dili bütün bu nitelik değişimlerine ayak uydurabilmeli, yani değişken olmalıdır. Kısacası, romanda dilin rolü her zaman ikincildir, hizmetkârlıktır.

Roman dili bir hizmetkâr olduğunu unutup efendi rolüne geçti mi, denge bozulur. İşlek, akıcı bir dil, geçici olarak okurun gözünde romanı yüceltebilir ama, sadece geçici olarak. Dilin tadına varılıp, yeniliğine alışılınca, okur dilin gerisinde yatanı görmek ister. İşte o zaman hayal kırıklığına uğramamalıdır. Dilin büyüsünden başka bir şey, yapısal bir değer getirmeyen roman, başarısız romandır.

Bu yüzden, yani dilinin özerk bir yapısal öge olmayışı yüzünden roman edebiyat türleri içinde yabancı dile en kolay çevrilendir. Gene aynı nedenle, bazı büyük romancılar düpedüz bozuk bir üslupla yazmışlardır — Dostoyevski, Balzac, Dickens gibi.

Cemo-Memo'da kullanılan halk hikâyesi diliyse bu söylediklerime karşıt özelliklere sahip. Halk hikâyesinin dili, halk hikâyesinin konularıyla sınırlıdır. Belirli durumları anlatmak için oluşturulmuş bir dildir, başka durumların anlatılışında geçerli olamaz.

Cemo-Memo'nun dili düğün, sazla atışma gibi kamusal olaylara iyi yakışıyor, çünkü halk hikâyesi dili zaten bu gibi konumlar için yaratılmış. Bir de doğallığın öne çıktığı bölümler var. **Cemo**'da boğanın düveyi döllemesi, Cemo'nun çocuğu olsun diye anasına yakarışı ve bu bölümün sonunda Memo'yla sevişmeleri gerçekten güzel. **Memo**'da Cemo ile Memo'nun dağlarda karşılaşıp konuşmaları da Türk düzyazısının seçkin örnekleri arasına girebilir. Halk hikâyesi dilinin bu güzelliklerdeki payı yadsınamaz.

Ama özellikle toplumsal ilişkiler ve psikolojik durumlar sözkonusu olduğunda dil yetersizleşiyor. Örneğin Şıh Persin'in kötülükleri anlatılırken, gerçekçiliğe ve toplumsal eleştiriye yatkın bir dil ve edebî yapının eksikliği adamakıllı belirgin. Bunlar olmayınca, ele alınan ilişkiler aydınlanamadığı gibi, Persin de bir masal zebanisine dönüşüveriyor (bu konuya birazdan döneceğiz).

Senem'in Diyarbakır'da ağayla evlilik hayatı sönük, hattâ sıkıcı olabiliyor. Çünkü dağlı insanların duygularını anlatmak için elverişli olan dil, düzde, konak hayatının ayrıntılarını, bu yeni düzen içinde Senem'in psikolojisini verecek nitelikte değil. Dille ilgili son bir başarısızlık örneği vereyim. **Memo**'da ağanın zina yapan karısı Hacer taşlanarak ölüme mahkûm ediliyor. Burada başka türlü dil kullansa, Bilbaşar, son derece güçlü bir bölüm yaratabilirdi. Gerekli olan, fiziksel ayrıntıların inceliğine inmekti. Oysa geleneksel ve genel efsane dili buna olanak tanımıyor.

Bundan şu sonuç çıkar.Halk hikâyesinin dili sınırlı olduğu için, dünyası bir roman dünyası olan **Cemo-Memo**'nun kapsadığı hayat alanının her köşesine aynı yetkinlikle erişemiyor. Bu geniş alan içinde ancak daha küçük bir alanı yeterince verebiliyor. İşte bu, gereksiz bir kendini kısıtlama edimidir ve geleneğin bu düzeyde kullanılması esere bir zenginlik değil, tersine, bir yoksulluk getirmiştir. Dilin kullanılışı adına bir kazanç olabilir **Cemo-Memo**, ama «gerçekçi toplumsal roman» adına bir kayıptır.

Buna bir de kalıplı kurallı, tekerlemeli halk söyleyişinin ilk bakışta çarpıcı olması, ama uzun vadede giderek tekdüze, yer yer sıkıcı olması eklenebilir. Bilbaşar ,gerçi bazan, konu zorladıkça, halk söyleyişine tam uymayan söyleyişlere de açılıyor. Ama belirgin çabası, o söyleyişin «norm»undan uzaklaşmama yolundadır. Böylece romanın derinliğine yapısını ihmal etme pahasına bağlı kalmıştır efsane diline. Üstelik bu kalıplı dilin üç cilt boyunca sıkıcı olması önlenemez.

Bilbaşar'ın bu kitaplarında ve onunkine benzer bir dilsel kaygı taşıyan bütün romanlarda, son çözümlemede, bir yapaylığın ortaya çıktığı da su götürmez bir gerçek. Bir çeşit vantrilokluk oluyor böyle yazmak. (Karından konuşma da, bir konuşma **üslubu** değildir.) Yazar baştan sona, kendisinin olmayan bir aracın tutsağı oluyor.

Bu yargı, yalnız Bilbaşar için değil, çağdaş romanlarımızın çoğu için geçerli. Falan yazarın filan romanındaki dilin «şiirselliği», «diriliği», «özgünlüğü», «akıcılığı» oldum olası söylenir. Sanki romancının aslî görevi yeni bir dil yaratmakmış gibi. Buna şive kullanan romanları (ya da oyunları) da ekleyebiliriz. Oysa romancının görevi ne yeni dil yaratmak, ne de yöresel diyeleklerin özelliklerini sergilemektir. Romancı roman yazar, ve romanına en iyi uyan dili kullanır. Dili başlı başına bir sorun, bir estetik varlık olarak öne sürmez. Öyle görünü-

yor ki, yazarlarımız roman dili konusunda doğru perspektifi bulana kadar, «gerçekçi toplumsal roman» yazılamayacak.

Denebilir ki **Cemo-Memo** birinci kişi ağzından anlatılmıştır. Olayları anlatan insanlar bu dili konuştuklarına göre, dil onların dünyasını yansıtır ve kitap için bu kadarı yeterlidir. Şu da söylenmelidir : bu dilin kullanılmasıyla aşiret hayatının özgül duyarlığı dolaysız olarak yansıtılma olanağını bulmuştur. Yukarıdaki eleştiriyi yaparken bütün bunları unutmuş değilim.

Cemo-Memo'nun konularıyla dilinin çok iyi çakıştığı yerler olduğunu yukarıda söylemiştim. Eseri kendi dışında bazı ilkeler açısından değil de, kendi koyduğu ilkeler çerçevesinde okuduğumuz zaman sürüklenip gitmemiz bu yüzden oluyor. Kitabın tehlikesi de burada. Parlaklığı, temelindeki yanılgıyı gözlerden gizleyebilir.

Aşiret hayatı ve aşiret insanlarının doğa içinde özel hayatlarını ele aldığı sürece hiç aksamıyor **Cemo-Memo**. Ama kitabın toplam çerçevesi de bundan ibaret değil. Yoksa, küçük bir aşk hikâyesi olurdu. Asıl konu, aşiretin kendi dışındaki birtakım güçlerle karşılaşması. İşte dil burada yetersizleşiyor. Aşiret dışındaki güçleri veremediği gibi, çarpışma olayını da ancak kısmen yansıtabiliyor. Dolayısıyla, efsane dilinin anlatıcı ağzından kullanılması da yukarıdaki eleştiriyi geçersiz kılmıyor.

Efsane Motifleri—Roman Yapısı

Destan, özellikle masal, doğaüstü motiflerle doludur. Roman ise temelinde gerçekçi bir tür olduğu için, bu gibi motiflere yer veremez. Doğaüstü ögelerle roman yapısını benzeşlemenin (asimile etmenin) olanağı yoktur. Doğaüstü karıştı mı, romanın inandırıcılığı zedelenir.

Cemo-Memo'da doğaüstü motiflere bir örnek, Şıh Sait isyanından beri yıllarca eline silâh almayan Cano'nun kızına göz diken Sorikoğlu'nu korkutmak için, eğilip bacaklarının arasından arkaya ateş etmesi ve Cemo'nun başındaki kayısıyı vurması. Tuz yedirilmiş koyunu Memo'nun kavalla su içmekten alıkoyması, ya da silâh atmaktaki üstünlüğü düpedüz masalsı. Bunlar romanı derinden zedeleyen bölümler. Kahramanın ya da kurtarıcının, en gerekli anda birdenbire ortaya çıkması da böyle. Cemo'nun sekiz talibi yere serildikten sonra Memo'nun sökün edivermesi, Raşo ağa Senem'i ikinci kere evlendirecekken Memo'nun gene ufukta belirmesi, ya da işlerin karıştığı bir anda kumandanın ansızın Elazığ'a atanıvermesi, romanın değil, masalın nedenselliğine göre kurulmuş olaylar. (Saydığım durumlardan bazılarını, Bilbaşar'ın, anlatanların abartıcı duyarlığıyla açıklaması, yukarıda dil konusunda saydığım nedenlerle, sorunun özünü değiştirmez. İnandırıcılık bozulmuştur.)

Bütün bu doğaüstü ya da olasılık ötesi ögelerin varlığı **Cemo-Memo**'ya romandan ayrı bir yapı veriyor. Bilbaşar'ın bilinçli olarak kul-

landığı bu yapı, gerçekçi toplumsal çözümlemeden çok, utopyaya yatkın. Nitekim, sık sık karşılaşıyoruz utopik durumlarla. **Cemo**'daki minyatür toprak reformu uygulaması bunun başlıca örneklerinden. Köylüler bir çırpıda demokratik aşamayı geçip daha ileri aşamaya giriyorlar. Hem de kendiliklerinden, kimse yol göstermeksizin. Deney gerçi başarısızlıkla sonuçlanıyor, ama bu da, sunulan olayın baştan sona utopik niteliğini değiştirmiyor. Toprak reformunun köylüye aykırı bir şey olmadığını söylemek için, bilinçli olarak mı utopya yazıyor acaba Bilbaşar?

Bu gibi içeriğe değgin sorunlar ayrı bir konunun kapsamına girer. Şimdi utopik-masalsı yapıyı biçimsel açıdan ele alıyorum. Bu yapıya yol açan bir başka etmen de, «iyi adamlar-kötü adamlar» efsanesi. Destan dili ve motifleriyle yazılmış kitapta, iyi ve kötü güçler destansı-masalsı oluyor. Sınıf ilişkileri arka-planda, örtük kalıyor. İyilik ve kötülük dağılımı az çok sınıfsal olsa da, bu niteliklerin açıklamaları sınıfsal değil. Sorikoğlu, Şıh Persin, Dursun onbaşı, düzen içinde doldurdukları yerin gereği ve sonucu olarak değil, kişi olarak kötü. Dolayısıyla kötülükleri de abartılıyor, gerçeklik sınırları dışına çıkıyorlar. (İyilerin iyiliği için de aynı şey geçerli.)

Bir de Raşo ağa gibi iyiyken kötüleşenler var. Bu değişim de masalsı. Yani kişinin gelişme dinamiği göz önünde tutulmuyor, olay örgüsünün gereklerine göre kişiler kukla gibi oynatılıyor. Raşo ağadan başka, daha önemsiz bir kişi olan Sofi de, böyle gadrine uğruyor yazarın. Önce, Senem'i kurtarırken, çok iyi niyetli bir kişi. Senem kurtulunca, Memo'nun yerini tutamayacağına göre, Sofi'ye «münasip» bir son bulmak gerekiyor. O zaman iyi yürekli Sofi birdenbire gözünü ağalık hırsı ve şehvet (oysa Senem canını kurtarmak için resmen kışkırtmıştı adamı) düşkünü bir alçak kişi oluveriyor. Entrikalara girişip ölüyor ve cezasını bulmuş oluyor.

Bu çeşitten aksamaları Bilbaşar'in acemiliğine değil, eserinin temelinde yer alan masalsı imgeleme yoruyorum. Masalsı-utopik yapı, yazarın yapmak istediği toplumsal eleştiriye ters düştüğü gibi, buna bağlı olarak kişilerin psikolojik tutarlılığını da dinamitliyor. Kısacası, «gerçekçi toplumsal roman»ın yazılmasına engel oluyor.

Gelenekçilik Akımı ve Cemo-Memo

Bilbaşar, başta söylediğim gibi, gelenekten yararlandığı için değil, gelenekten yararlanma sorununu fazla basit düzeyde çözdüğü için başarısızdır. Gelenekten yararlanma, geleneğin sınırlarını aşamamaya dönüşmüştür. Gelenekte varolan güzelliklerle yazarın kişisel yeteneği bileşimi, **Cemo-Memo**'yu bu haliyle de edebiyatımızın kayda değer eserlerinden biri yapmaya yetmektedir. Ama **«bütün»** sakat, başarı kısmîdir. Ele alınan konu, gerçekçi bir tutumla, büyük bir eser yaratmakta kullanılabilirdi.

Türk edebiyatında, özellikle eleştiride, gelenekten yararlanmanın fetişleştirildiği bir dönem oldu. Bu dönem, edebiyatın bütün Türkiye gerçeklerine sırt çevirdiği daha önceki döneme tepki niteliğinde gelişti. Tepki duygusallıktan kurtulamadığı ve yalnızca «ulusçu» temellere dayandığı oranda, bazı yanlışları da yanı sıra geliştirdi. Gelenek sorunu kendi dışında birtakım sorunlarla birlikte ele alınıyordu ve böyle olması da herhalde gerekliydi. Sanat ve kültürde ulusçu, anti-emperyalist, toplumcu düşüncenin bir yansıması oldu. Ama bu yüzden de fetişleşmesi kolaylaştı. Özellikle az düşünüp, daha az bilip, çok konuşan kişiler elinde konu bir saldırı aracı, etkili bir karalama silâhı oldu. Geleneğin kullanılmasına şu ya da bu biçimde karşı çıkan herkese neredeyse vatan haini dendi. Toplumculuğa en aykırı düşen gerekçelerle, fakat toplumculuk adına yapıldı bu işler. Sinemada geleneksellliği (!) savunanların tartışma seviyesizliği herhalde hâlâ hatırlanır.

Bu tartışmalar sanat ürünlerini de doğrudan doğruya etkiliyordu. Sığ bir anlayışla halka ve tarihe dönme eğilimi yaygınlaştı. Tiyatroda Karagöz, resimde minyatür, kilim deseni tartışmaları açıldı. Teorik düzeyde de Asya Üretim Tarzı bu eğilimi güçlendirdi. **Cemo-Memo** işte bu dönemin damgasını taşıyan eserlerden biri, bunların belki de en üstün örneğidir.

Bu dönem sona erdi mi? Bence, evet. Çünkü, 1) bu düşünce akımı artık barutunu tüketti, söylediği yeni bir şey yok; 2) getirdiği tartışılmaz doğru, yani, sanatta geleneğimizden yeterince yararlanmadığımız, bundan böyle yararlanmamız gerektiği doğrusu, yerleşti, benimsendi; 3) akımın yanlışları zamanla ortaya çıktı ve bunların eleştirisine başlandı. Başka bir söyleyişle, edebiyatı ileri götüren düşünce olmaktan çıktı, bir yerde tutucu olmaya başladı.

Bu, artık kimse böyle düşünmeyecek, ya da kimse bu düşünceden kaynaklanarak sanat ürünü vermeyecek demek değildir. Şüphesiz bunlar daha uzun zaman sürecek. Ne var ki, içinde bulunduğumuz yeni dönemin ileri düşüncesini temsil edemez bunlar. Bu akımın haklı yanı yerliliği önermesiydi; ama sınıfsal içeriği eksik kaldı. Bu yüzden yarattığı eserler, kaba taslak bir sınıflamayla, «popülist» nitelikteydi. Ama bundan sonra küçük burjuva ulusçuluğunun, şovenizmin yolu da açılmıştır önünde.

Peki, öyleyse nasıl yararlanılacak gelenekten? diye sorulabilir. Bunun cevabını bulmak da, eleştirmenden çok yaratıcıya düşer. Yalnız, şu yazıda, olumsuz yönden de olsa bir temel ilkeye parmak basıldı sanıyorum. Gelenekten yararlanma, geleneksel bir yapıya hapsolma biçiminde ele alınmamalıdır. Çağdaş dünyanın verdiği olanaklarla düşünürken, eskimiş, aşılmış bir yapıyı bir bütün olarak ithal edemeyiz. İster bir sanat türünün, ister bir duygulanma biçiminin kalıbı olsun, seçerek, eleştirerek almalıyız alacağımızı.

Örnek üzerinde konuşarak biraz daha somutlaştırayım bu yargıyı. Susamış koyunu kavalla oyalama motifini ele alalım. Bu motif, belli bir masal tipi içinde yer alır. Konusu bu masal tipine uygun düşen bir roman, masalla arasında **esnek** bir ilişki kurabilir. (Zaten ilişki esnek olmazsa roman alegorikleşir.) Böylece, masal, romanın arka-planında bir göstersel (referential) çerçeve olarak durur. Sözkonusu motife gelince, bunu olduğu gibi değil, özündeki anlamın çağdaş yorumuyla almak gerekir. Anlatılmak istenen güç bir işi başarmak ve bu arada bir sanatsal etkileme gücünü ya da duygu içtenliğini ortaya koymaksa, motif bu özellikleri verecek biçimde değiştirilebilir. Olağanüstü bir havası da gerekirse olabilir değiştirilen motifin, ama olağanüstülük, çağdaş olasılık anlayışına aykırı düşmemelidir. Çünkü önemli olan motifin kendini kullanmak değil, motifle verilen anlamı çağdaş ölçülere uydurmaktır.

Bu kadar değiştirilirse motifin yerliliği, geleneksellıği kalmaz diye düşünmemelidir. Çünkü bu motifler zaten genellikle evrenseldir. Olduğu gibi kullanmakla yerlilik zaten sağlanmış olmaz. Burada andığım motiflerden Cano'nun kayısıyı vurması akla hemen Wilhelm Tell'i getirmektedir. Koyun-kaval motifi ise Orfeus mitinin bir varyantıdır.

Dolayısıyla motiflerde, böyle ufak tefek özelliklerde değil, bütünde araştırılır gelenek, ve bütünde verilir. Efsanelerde, destanlarda, masallarda gizli olarak bulunan ulusal ve sınıfsal özlemleri, umutları, genel duygu ve düşünce kalıplarını, genel ulusal ve sınıfsal duyarlığı çıkarmak, çağdaş sanat ürününe bunları işlemek gerekir. Günümüzün sanatçısı, ancak bunu başardığı zaman ulusal geleneğin hakkını tam anlamıyla vermiş olur.

akyavuz

Karanlık, köyü, hiç yokmuşcasına silince, Mekke kadın kalkıp gaz lâmbasından güneş yaptı.

Odanın bir ucuna oturduğunda, iki elini birden uzatıp baktı. Son parmağının da tükendiğini anladı: kaçak yolunu gözlerken. «İki gece önce dönmeliydi,» dedi, kendi kendine. «Rampalar iniş ola...»

Başını duvara yasladı. Dışarda esen bozkır yeli, hâlâ güneşin sıcaklığını duvarlardan sökememişti. Başı ılıklandı.

Gözlerini yumdu. Uyumak baldan tatlı geliyordu; kaçaktaki oğlu yüreğinde at koşturmasa.

Dağlar, bayırlar aşırttığı atlısı, mayın tarlalarında beyaz kanatlar takıyordu.

Kapı yumruklandı.

Mekke kadının, uykuya ilmik atan bedeni titredi kendiliğinden. Mayınlar patlıyordu, yüreğindeki atlının ayakları altında. Atın, oğlunun herbir parçası bir yerlere kopu kopuveriyordu. Havada bölünen bedenlerin iriceleri, uzaklara serpilirken, başka mayınlar patlatıyorlardı.

Kapı yeniden yumruklandı.

Gözlerini açtı. Uyku, gözyaşı gibi döküldü tüm bedeninden. Anlamıştı: mayın değildi patlıyan, oğlunun yumruklarıydı gümbürdüyen.

Açtı. Oğlunun adım atışları, yumrukları gibi güçlü değildi. Gerçi yumruklar da yorgundu. Ama, karanlık örtünün altında, kıpırtısız kalan doğa, sesi, sesten büyük yapıyordu.

Akyavuz, birkaç adım sonra içeriye doldu. Başı öne eyikti. Heybesini usulca yere koydu. Yemenileri, adım boyu uzak kaldı birbirinden. Lâmbanın yanıbaşında durdu, kendisinden habersizmişcesine.

Mekke kadın, oğluna yanaştı biraz. Eski gözleri yenilendi sanki. Akyavuz'un üstü başı kan içindeydi. Bağırdı.

«Uy kurban, vay kurban, kanlanmışsan taman.»

Akyavuz, hiçbirşey söylemedi. Geçip bir yana oturdu.

Mekke kadın, gaz lâmbasının çevresindeki sinekler gibi, pervane olmak istedi oğluna. Ama o, öylesine konuşmaya küskündü ki, anası bile konuşamadı, uzun bir süre.

Akyavuz, uzun bacaklarını bağdaşladı. Kara, iri gözlerini anasına çevirdi. Sigarasını ateşlediğinde yüzü, bir güzel gelip geçti.

Mekke kadın, daha fazla dayanamayıp sözü yeşertmek istedi.

«Karnın aç mıdır yavrum?»

«Tokum aney,» dedi, Akyavuz.

«Görende, kaçak bitmemiş beller. Hayırdır inşallah. Kan niye?»

«Pusuya düştük ha! Hiç indirip kaldırmazsan daha iyi...»

«Viş... Baban böylesi bilmeceye düşmezdi yavrum.»

Akyavuz uzandı. Kollarını kenetledi. Gözleri şimdi tavana çevrikti. Unutmuştu yanıbaşında duran anasını. Hattâ buraya geldiğini bile. Önünde ardında, kanları boşalmış arkadaşları vardı.

O sabah, karanlık oyuklar, ince kısa ışıklarla çizilince, küçük hayvanlar kıpırdanmıştı. Onların güneşi bukadarcıktı önceleri. Başlarını, deliklerinden dışarıya vermişler, sonra çalıların arasına kaçıp azalmışlardı.

Atlar gelip geçmişti bazı çalıların üzerinden. Seyrek geçen, ama korkulu insan yüreği taşıyan atlar. Akyavuz'du önde giden. Babasından yadigârdı bu iş ona. O bilirdi, hem yolun kısasını hem hükümetsiz olanını. Korku çoğaltmamış yürek, yalana dönmemiş dil ondaydı.

Gözlerini yumdu. Pusuya düştüklerinde, bağrışan, kurşunlanan arkadaşlarının yanıbaşında olmak istiyordu sanki.

Mekke kadın, ayakta duruyordu hâlâ. Ne edeceğini, ne soracağını şaşırmıştı. Oğluna bir nefes boyu sokuldu. Korkuyla dürttü onu.

«Uyuma hemen yavrum,» dedi. «Günlerin ardını yitirmişem. Gözümün feri kurudu, yolunu gözlemekten. Hele anlat başına gelenleri.»

Akyavuz, gözlerini araladı. Anasına baktı bir süre. Sonra uzunluğunu ikiye katlayıp oturdu.

«Ya aney,» dedi. «Pusuya düşürdüler bizi.»

Mekke kadın, neçeğini dişliyordu bu sıra. Canı, cansızdı sanki.

«Köyümüzden kaç can gitmiştir?» diye sordu usulcacık.

«Dört can,» dedi Akyavuz. «Kirvem de ölmüştür.»

«Hükümet, kendi başına mı kurmuştur pusuyu?»

Akyavuz, kanlı giysilerine baktı bir süre. Sonra dişlerini ezdirdi dişlerine.

«Biri müzevirlemiş aney. Hükümet adamı, dağı-bayırı, avucunun içi gibi bilir miymiş?»

«Baban sağ olsaydı, bu işler başımıza gelmezdi. O, iğnenin deliğinden Hindistan'a bakardı yavrum. Rahmetli, mayından ürkmezdi emme, müzevirlikten ödü kopardı. Müzevir kısmı, ne zengine ne de dişliye dil döndürür derdi. Onun işi, çaptan düşmüşler üzerine. Seni gayrı kimse hesaba almaz yavrum. Baban sağ olsaydı...»

Akyavuz, elinin birisini yumruk yapıp hasıra indirdi.

«Ne yapam ha!» dedi. «Babamın toprağına kurban olmuşam. Kurban olmuşam emme, ölmüş bir sefer. Aney, babam sağ olsaydı ne

yapardı şimdi?»

«Müzeviri, yedi düvel ötede olsa bulur çıkarardı. Mavzerin ataşından hünerlidir, müzevirin dili yavrum. Çıngıraklı yılan... Ağalar, beyler, paşalar ne güne... Müzevirlik onlar üstüne kurulmalı. Kurmazlar yiğidim. Nerde bir garip var, nerde bir ekmeği ölümle çevrili var, gidip onun üzerine müzevirlik yaparlar. Hemin de ağalarla, beylerle birlik. Meydan kendilerine kalsın diye. Yağma yok, yavrum Akyavuz, südüm sana haramdır, köy meydanına ölülerimiz kürelenmeden, müzevirin canı elime kavuşmasa.»

Akyavuz, anasının iki eline birden dudak sürdü.

Sustular.

Mekke kadının gözleri, yeniden oğlunun kanlanmış giysilerine ilişti.

«Olanları anlat yavrum,» dedi, sıcak, yumuşak bir sesle. «Ben yıllarca kaçakçıya karılık etmişem. Beni anan değil, arkadaşın belle. Hemin de kaçakçı cinsinden arkadaş. Bu kan niye?»

Akyavuz, büklümünü bozup uzandı. Başının altına kenetlediği kollarını yastık yaptı. Gözlerini tavana dikti.

«Babamın zamanında, müzevirlik bunca yaygın değildi aney,» diye sözü açmaya başladı. «Kaçakçılık fakir-fukara işiydi eskilerde. Sermayesi de yiğitlik. Aç adamın yüreği büyük olur aney. Emme, zenginler bu işe merak salalı, kaçakçılık korkakların yamacına geçti. Ve de müzevirlik günbegün parlamada kurban olduğum aney.»

Akyavuz yutkundu. Mekke kadın, sözün ucunu soğutmak istemedi. Atıldı hemen.

«Bunları ben de biliyem yavrum. Babandan bile dinlemişem. O bile yetişti zengin kaçağına. Osuruklu arabalar köye uğrıyalı, beygirlerin yolu mayınlandı derdi. Benim sormam, üstündeki kanadır.»

«He... Kepere boğazına varmıştım aney. Herdaim geçtiğimiz boğaz. Gene de tendirisi elden bırakmamışam. Kaçağın önüne geçip yolu düze çekmişem. Güneş karşıdan yeni yeni gelmede. Heryan gül gülistanlık. Boğazın ucunu almışam.»

Akyavuz sustu ansızın. Ateşlenen silâhlar, kişniyen atlar, vurmaktan doymıyan, vurulunca ölmiyen, ölemiyen arkadaşları canlandı gözlerinin önünde. Nefes boşalttı, kin tazeledi müzevire yeni baştan.

«Ya aney,» dedi. «Ben dar geçidin ucuna varanda, canımızı, malımızı bir solukta tükettiler. Geri dönüm demişem kendi kendime. Pusu dağılsın. Emme bir de bakmışam, pusunun bir ucu da bana kavuşmada. Atımı bir o yana sürdüm, bir bu yana, izimi tozumu gözlerinden ıraklaştırmışam.»

Mekke kadın, elinin birisini uzatıp oğlunun kanlı gömleğine dokundurdu.

«Vel... Demek yaralısan yavrum?»

«Nerde o talih aney. Keşke, arkadaşlarımla birlik ölseydim. Yok... İyi ki ölmemişem. Bak ne işler ettim sonunda. Heybem var ya! Dur hele... Baştan anlatacağam. İzimi tozumu silince, akşamı beklemişem duldalı bir yerde. Gözüne kurban olduğum karanlık hızır gibi eş olunca, gidip müzeviri bulmuşam. Her kime sormuşsam, demişler böyle, böyle. Yüzbaşıyla, kırk yılık arkadaş oldu pezevenk. Ve de para harcamasına hiç diyecek yok. O, mavzerleri hedef tutturan bir korktu, bir yalvardı. Açmış pezevenk. Çoluk-çocuk... Kaçakçılık yapsa ya! Alıp getirmişem, akradaşlarımın vurulduğu yere. Önümüz sıra kaldırmışlar garipleri. Haberin, eli kulağında. He... Köylü de yardım etmiştir müzeviri sürürken. Gözlerine kurban. Çekmişem tabancamı, vurmuşam sonunda. Yüzü bana dönük.»

Mekke kadın, oğlunun saçlarına el attı. Bir güzel okşadı onları.

«Oh yavrum,» dedi. «Eline sağlık.» Desene obamızda hemin kara, hemin ak bayram var. Babana rahmet yağacak, sudan bol...»

Mekke kadın, umutsuzlanıp başını salladı ansızın.

«Babanın işi, daha sağlamdı yavrum,» dedi. «O böylesi sevap bir iş tuttu mu, delilini de birlik getirirdi. Şimdi nasıl inandırmalı obayı?»

Akyavuz, günlerden beri çektiği acıyı bir yana dürüp güldü.

«Müzevirin başı heybemdedir aney,» dedi.

ABDULLAH ÖZKAN

edebiyatın sosyolojik boyutları ve edebiyat sosyolojisi

Giriş

Edebiyatımızın başlangıçtan bu yana gelişimini ekonomik ve sosyal yapıyı göz önünde tutarak incelemek, kaba çizgileriyle belirlemek gerekiyor. Edebiyatımızı bağlı bulunduğu şeylerden soyutlamadan, kültürümüzün bir kolu olarak ele alıp, altyapı-üstyapı ilişkileri açısından açıklamaya kalktığımızda, dış etkilerin edebiyatımızın gelişimindeki olumlu veya olumsuz, bugünkü yerini belirleyici durumu da bir etken olarak ele alınmalıdır.

Tanzimat devrinde bir sıçrama yapan edebiyatımızın düşünce yapısının temelini araştırdığımızda, Batı **tesiri** ile gelen yeniliklerin niceliğini, niteliğini ortaya koymalıdır. Çünkü edebiyat yapıtının kendine özgü yapısının gerisinde bir düşünce temeli vardır. Bu temel araştırılırken, edebiyat bir akış içerisinde ve karşılıklı etkilenmeler göz önünde tutularak ekonomik ve sosyal yapıdan soyutlamadan incelenmelidir. Yani edebiyatın gelişiminin sosyolojik bir grafiği çizilmelidir. Bu iş yapılırken sanat yapıtını hem sosyolojik hem de estetik boyutlarıyla görüp bir çizgiye oturtmak gerekiyor.

Edebiyatın sosyolojisi dendiğinde, edebiyat yapıtının belli bir dönemde, salt yapıtın doğmasına neden olan olaylarla bağlantısının kurulup yapıtın ne olduğunu tarif etmekle yetinileceğini sanmamalıyız. Yani, bir yapıtın «Sosyolojik muadili»ni bulmamız, edebiyat olayını açıklamamıza yetmez. Çünkü böyle tek boyutlu bir bakış «Edebiyatın kendine hastalığı»nı yitirmemize neden olabilir. Ayrıca yapıtları estetik özellikleri ile de görmek, değerlendirmek gerekiyor. Yapıtı incelemede sosyolojik ve estetik boyutlar temeldir. Ama yine de tek başına ne sosyoloji ne de estetik edebiyatı kavramamıza yetmez. Bu iş için edebiyat olayını; sınıfsal karakteri ve diğer toplumsal olaylarla aralarındaki ilişkiler, değişmeler göz önünde tutularak bir süreç içinde, gelişen diğer bilimlerden yararlanarak ele almak gerekir.

Toplumumuzun üstyapısını belirleyen ekonomik temel ve bu temelin özellikleri, üstyapıyla ilişkileri, farklılıkları göz önünde tutulmadan edebiyat üzerine söz söylemek boş bir iştir. Ama edebiyatımızı altyapı-üstyapı ilişkisi açısından incelemeye kalktığımızda soruna açık bir çözüm getirmeyebiliriz. Hele Tanzimat gibi bir aşa-

madan geçmiş toplumumuzda bu tip incelemeler kesin sonuçlara varmayabilir. Çünkü artık açıkça belirmektedir ki bizde üstyapı, üretim ilişkilerine paralel olarak kendiliğinden oluşmamıştır. **«Sanat ve edebiyat, bir üstyapı kurumu olarak doğmamış, bir üst yapı kurumu olarak ithal edilmiştir.»** (M. Erdost: Emperyalist dönemde ulusal sanat — Papirüs — Sayı: 40) Hattâ bu «İthal ediliş», Batının, (Gelişmekte olan kapitalizmin) baskısı altında olmuştur.

Çünkü, batıda altyapıyla paralellik gösteren uzun bir gelişimin sonucu, burjuva değerlerini yansıtan edebiyat oluşmuştur. Bizde ise Tanzimat döneminde batıdan, özellikle Fransa'dan çevrilerin başladığı sıralarda, edebiyatçılarımız Fransız edebiyatını taklide yöneldiler. Yani kendi yapıtlarını da onlara benzetmeye çalıştılar.. Böylece ellerindeki materyali bir gelişim içinde değerlendiremeden yapıtlarını geleneksel temelden yoksun bir yapı üzerine kurdular. Üstelik bu yapıtlarıyla Türkiye'de roman türünün ilk habercileri oldular.

Tanzimattan bu yana edebiyatımızı incelerken bu «Dış etki» her an göz önünde tutulmalıdır.. Çünkü Tanzimatla beraber kültürdeki, edebiyattaki temele bağlı olmayan değişmeyi bugünkü sonuçlarıyla değerlendirmemiz gerekir. Bu işi yaparken değerlendirmemizi her açıdan, bu etkilerin iyi ve kötü yanlarını görerek yapmalıyız. Yani düşünce hayatımızda çatışmaları bugün de süre gelen batılılaşma kavramı ile edebiyat arasındaki ilişkiyi kaybetmemelidir. «Batılılaşma taklitçiliktir, iyidir, kötüdür» tartışmalarına dalmadan, sorunu her yönden ele alarak incelemeliyiz..

Tanzimat dönemini ele aldığımızda 1-) Politik yönden batılılaşma, 2-) Hukuki yönden batılılaşma ayrımını görmeliyiz. Bunların yanında 3. olarak, Batı ile aramızdaki farkın bilincine varmış bir entellektüel akım daha vardır.

Batı ile ilişkilerin başladığı sıralarda yapılan çeviriler ve burjuvazinin halkın egemenliği v.s. kavramlarını anlatabilme gereksinmesi cümle yapısında önemli değişiklikler yapar. Şinâsi ile başlayan dilde sadeleşme akımı beraberinde ilk defa hicivden arınmış kritiği getirir. Bu yönüyle Tanzimat'ın dil ve düşünce akımı olarak tesiri daha ağır basar. Ama bu gelişme, bu uyanış hareketi beraberinde yaptıklarını yıkacak, gidişi saptıracak şeyleri de getiriyor.

Tanzimat bir dil ve düşünce akımıdır dedik. Ama edebiyat salt dil değildir.. Dilin ifade ettiği düşünceler belirler edebiyatı, Edebiyatımızın dil yönünden yaptığı bu aşama, örnek olarak aldığı düşünce sistemi ve yapıtları gereği yeni bir düşünce sistemini getirir. Bu temel edebiyatımızın gelişimini belirler ve geleceğini çizer. Böylece Tanzimat'ta, Fransız tesiri ile edebiyatımıza giren düz yazı ürünleri yine bu tesir altında gelişimlerini sürdürecektir. Tanzimattan bu yana, bu temele bağlı olarak gelişen edebiyat ürünleri bir adaptasyon niteliği taşır ve Batı'ya açık üst kadronun edebiyatı olur. Ve edebiya-

tın özünde kozmopolit unsurlar görülmeye başlanır.

Bu bozulma, kozmopolitleşme, edebiyatı «Egemen sınıflar» kontrolü, baskısı altına sokacak ve bu gelişimde sanatçının hitap ettiği ilk basamak burjuvazi olacaktır. Her devirde beliren ilerici uçlardan bazıları yine aynı yanlışı taşıyarak sorunun sınıfsal kökeninin farkına varamayarak, edebiyatın halkçı karakteri ile folklordan yararlanma ayrımını göremeden halkın özlemlerini, acılarını romantikçe belirtecek ya da köy edebiyatı yapacaktır. Sorunun temellerini göremeyenler ise koyu bir biçimciliğe saparak toplumdan kopmuşluklarını daha da duyarak edebiyatı sınıflar üstü bir nesne gibi göreceklerdir. Çünkü sanatçı olarak bu koşullar altında halka inmeleri olanaksızdı. Yetiştikleri edebiyat ortamının koşulları ve sınıfları gereği halktan söz eden ama gerek özü bakımından gerek biçimi bakımından halkın olmayan yapıtlar vereceklerdir. En gerçekçi yapıtlar bile halkın büyük çoğunluğunun okur-yazar olmaması, bir kısmının bu gelişimin sonucu olarak edebiyattan uzaklaşmasıyla ya da edebiyat okuru olabilecek büyük bir kitlenin emperyalizmin sistemli tahribiyle ucuz edebiyatla (Fotoroman v.s.) yetinmeleri yüzünden belirli bir çevrenin dilinde dolaşacaktır. Bu yüzden sanatçıların devrimci çabaları ancak burjuvazinin belirli bir kısmına seslenebilmektedir.

Edebiyatın 2-3 bin kişinin içinde döndüğünü gösteren bu durum, bazı kimselerde sanatın sınıflar üstü bir nesne ve belirli bir azınlığın uğraşısı olduğu sanısını uyandırmaktadır. Oysa bu durum, sanatın sınıfsal niteliğini belirginleştirmekte ve bugünkü sanatın egemen sınıfların baskısı altında yürüdüğünü açık olarak göstermektedir..

İşte böyle bir karmaşa içinde ve böyle bir temele bağlı olarak gelişen edebiyatımızda yıllarca «Sanatın, edebiyatın halktan kopması» ve «Okur azlığı» tartışmaları yapılacak ve aynı çıkmazlıkla bugüne kadar sürdürülecektir..

Bu karmaşa soruna yanlış açılardan bakmaktan, bilimsel araştırmalara gidilmemesinden ileri geliyor.. Çünkü kitap satışlarının azlığı ile edebiyatçının niteliksel özellikleri arasında ilişki kurmaya çalışıyor.. Ya da edebiyat yapıtları salt estetik açıdan inceleniyor.

Oysa edebiyat yapıtlarını hem sosyolojik hem de estetik açılarıyla görüp diyalektik bir birlikteliğe varmak amacıyla incelemek gerekir. Sosyolojik ve estetik birlikteliğin sağlanamamasının nedeni ise ülkemizde henüz gerçek anlamda bir sanat ve edebiyat sosyolojisinin kurulmamış olmasıdır.

Gerçi edebiyat sosyolojisinin tarihi pek gençtir. Özellikle ikinci Dünya Savaşı'ndan sonra metodolojisini geliştirmeye başlamıştır. Ama Marksist eleştirmenlerin yapıtlarının dilimize çevrildiği son günlerde, her alanda bilimsel araştırmalara gereksinme duyulan toplumumuzda edebiyatın sosyolojik boyutlarına özellikle dikkat etmemiz gerekmektedir. Artık okuyucu kitlelerinin, kitap satışlarının istatis-

tiksel verilere dayanan araştırmaları yapılmalı, edebiyat yapanların niteliği, niceliği belirlenmelidir. Başlangıcından bu yana edebiyatımızı sosyolojik bir bakışla gözden geçirmeliyiz. Toplumumuzda görülen ikiliğin edebiyata yansıyan yönü, yozlaşmalar, zevklerdeki değişiklikler, fotoroman okuyucu kitlelerinin artışı, kültür emperyalizmi, halk edebiyatının işlevi geniş çalışmalar bekleyen konular..

Edebiyatçıların, okuyucu kitlelerinin istatistiğe dayanan sistematik incelenmesi bu kitlelerin tepkilerini, niteliğini belirleyecek ve halk kültürü kavramının gerçekleştirilebilme yollarını, hareket noktalarını ortaya koyacaktır.

Edebiyat Sosyolojisinin Gelişimi

Edebiyatla toplumsal hayat arasındaki ilişkinin farkına varılışı 1800 yıllarına kadar uzanır. Mme de Stael'in «Sosyal Kurumlarla İlişkisi Bakımından Edebiyat» (1800) adlı kitabıyla açtığı yolu H. Taine, edebiyatla toplum arasındaki ilişkiyi «Soy, çevre, an» formülüyle açıkladığı «İngiliz Edebiyatı Tarihi» (1863) kitabıyla sürdürür.

Daha sonra Marx, Engels ve edebiyatın gerçek bir marksist teorisini kuran Plehanov'la «Sanat toplum içindir» görüşünün sağlam temelleri kurulur. Lenin, Marxçı teorinin gelişmiş örneklerini verir. Lukacs'la edebiyatın sosyolojik temellere dayandırılması daha da gelişir.

Özellikle 1945 lerden sonra Fransa'da L. Goldmann, H. Lefebvre, A. Memmi, G. Michaud, Robert Escarpit ve diğerlerinin yaptığı çalışmalarla, edebiyatla toplumsal hayat arasındaki ilişkiyi istatistiksel verilerden yararlanarak açıklamak için metodolojik temelleri sağlam, gerçek bir edebiyat sosyolojisi kurma çabaları hayli gelişmiştir. (Başlıbaşına bir araştırma konusu olan Edebiyat Sosyolojisinin tarihine, bu yazının amacı dışında kaldığından kısaca değinmekle yetiniyoruz.)

Edebiyat Sosyolojisi Nedir?

Herhangi bir sanat yapıtını değerlendirme ve yargılama için yapıtın kendisinden hareket etmemiz gerekir. Yapıt üzerine yargıya varacağımızda, ortaya konulan estetik özellikleri bir temele oturtmak gerekiyor. Yani yapıtın gelişen edebiyat içindeki yerini belirleyerek toplumsal gelişmenin hangi evresinde ve hangi koşullar altında oluştuğunu da ortaya koymak zorundayız. Çünkü, yazarın tavrı toplumdan ve sınıfsal koşullardan gelmektedir. En bireyci bir yazar bile sınıfının ve çağının, etkilerini taşır ve toplumsal durumu dolaylı veya dolaysız olarak yansıtır.

Bu yüzden edebiyat olayını ve yapıtlarını incelerken, edebiyatı toplumların üstünde kendi başına var olan bir şey olarak görmemeli, tersine onun sınıfsal kökenlerini ve toplumla olan ilişkisini göz önün-

de tutarak incelemelidir.

Toplumsal koşularla bu kadar ilişkisi olan ve bu koşullarla oluşan sanat yapıtı da toplumsal bir olaydır.

Sanatçının yapıtıyla ve kişiliğiyle toplumsal çevre arasındaki karşılıklı ilişkiyi inceleyen «Sanat Sosyolojisi» dir. Bunun bir dalı olan «Edebiyat Sosyolojisi» ise edebiyat olayı ile toplumsal hayat arasındaki karşılıklı ilişkiyi inceler.

Sanat Sosyolojisinin bir dalı olan Edebiyat Sosyolojisi, kendi içinde de birkaç kola ayrılır. Şiir, roman, hikâye v.s. sosyolojisi gibi.

Edebiyat Sosyolojisi elbette ki edebiyat olayının bütününü kapsayamaz. O, edebiyat olayının toplumsal yönünü araştırır. Edebiyatın toplumsal hayatla olan ilişkisinin incelenmesi de bizim estetiğin sınırları içinde kalmamızı sağlar. Asıl sorun edebiyat sosyolojisi araştırmalarından çıkarılacak pratik sonuçlardır ki bunlar da egemen sınıfların kültürel egemenliklerini hangi noktalarda sağlamlaştırdıklarını emperyalizmle birlikte halk değerini nerelerde yozlaştırdıklarını da açığa çıkaracaktır. Bu da, geçmişin ayıklanarak, devrimci edebiyat geleneğinin ortaya çıkarılmasında yardımcı olacaktır.

Edebiyatın yapısında taşıdığı sınıfsallık ve egemen sınıfların egemenliklerini bu yolla sağlamlaştırması yüzünden, edebiyatın toplumla olan ilişkisinin açıklanmasında salt niteliksel ilişkilerin değil niceliksel ilişkilerin de ortaya konması edebiyat sosyolojisinin ortaya çıkardığı bir zorunluluktur.

Bu yüzden edebiyat sosyolojisi, bir yapıtın satış miktarıyla, kitaplık sayısıyla, okur-yazar oranının dağılımıyla, piyasayı kaplayan ucuz edebiyat romanlarına, fotoromanlara olan eğilimin nedenlerini çözmekle, kısacası edebiyatın toplumdaki işleyişini incelemekle görevlidir..

Bir yazısında, bizdeki Edebiyat Sosyolojisinin eksikliğini gösteren Selâhattin Hilâv, Edebiyat Sosyolojisi için şöyle diyor: **«Bir eserin satış miktarı, onun değerini her zaman göstermez tabii.. Ama bu durum eserlerin satış miktarıyla ilgilenmemiz gerekmediğini ya da istatistiklerin önemsiz olduğunu da göstermez. Sanat eseri, estetik bir değerin taşıyıcısı olduğu kadar sosyal bir olaydır. Onu estetik açıdan incelememiz ne ölçüde gerekliyse, sosyal bir olay niteliği taşıması bakımından incelememiz de o ölçüde gereklidir... Bundan ötürü, estetiğin yanı sıra, bir de sanat ve edebiyat sosyolojisi vardır.. Estetlerin yaptığı kadar yüce ve hayranlık verici bir iş olmamakla beraber, edebiyat sosyolojisi ile uğraşan ve edebiyat eserine bu açıdan da yanaşmak isteyen araştırıcının yöneldiği çalışma alanı, işte «Edebiyat Sosyolojisi» denilen bu bilim dalıdır..** (S. Hilav, Birkaç Gözlem Ve Düşünce, Papirüs, Eylül 1967 Sayı: 16).

Buraya kadar kısaca ne olduğunu göstermeye çalıştığımız edebiyat sosyolojisine, edebiyatımızı marksist bir gözle incelememiz ve

kavram kargaşalarından kurtulup bilimsel verilere dayanan doğru çözümlemeler yapabilmemiz için pek çok iş düşmektedir.

Gerçi edebiyatımızın geçmişine kısa bir bakış, bundan çok önce, edebiyatın sosyal boyutlarının farkına varıldığını ve sosyolojik tahlillere dayanılarak yapılmış eleştirilerin bulunduğunu gösterecektir. Fakat bu görüşler doğruları belirtmekle yetinen ve soruna sadece teorik yönden yanaşarak derinliğine incelemeye gidemeyen araştırmalardır. «Edebiyatımızdaki toplumcu görüşler» adı altında yapılacak geniş bir araştırma edebiyat sosyolojisinin kurulacağı tarihsel temelin özelliklerini bize gösterecektir. Ayrı bir araştırma gerektiren bu konu, incelememiz dışında kaldığından bir yoruma gidilmeyecektir.

Ülkemizde edebiyat sosyolojisinin sorunları ile ilgili çalışmalar oldukça azdır. Bu arada edebiyat sosyolojisinin metod ve sorunlarını geniş bir şekilde inceleyen Prof. N. Ş. Kösemihalin «Edebiyat Sosyolojisine Giriş» (Sosyoloji dergisi Sayı: 19-20) adlı çalışmasını edebiyat sosyolojisinin bilimsel bir disiplin halinde geliştirilmesi yolunda yapılan araştırmalara örnek olarak göstermek gerekir. Ayrıca Robert Escarpit'in «Edebiyat Sosyolojisi» (Çev: A. T. Yazıcı - Remzi Kitabevi 1968) adlı kitabında da edebiyat sosyolojisinin sorunları geniş bir şekilde ele alınmıştır. Bunlardan başka İst. Üniversitesi Sosyoloji Bölümü öğrencilerinin, edebiyat Sosyolojisi ile ilgili henüz yayımlanmamış tezlerinin de bulunduğunu belirtmeliyiz.

Edebiyat Sosyolojisinin Bölümleri ve Metodları

Edebiyat sosyolojisinin önündeki sorunlardan ilki. edebiyat olayını incelemede kullanacağı metodlardır. Henüz tam bir metodolojik planı olmayan edebiyat sosyolojisi, edebiyatı incelemek için öncelikle metodolojisini geliştirmek ve sağlam temellere oturmak zorundadır. Bu güne kadar yapılan çalışmalarda ufak tefek ayrılıklara rağmen genellikle edebiyat olayı meydana geliş sırasına göre dört ana bölümde ele alınıyor:

1 — Yazar

2 — Yapıt

3 — Basım yayım, dağıtım kurum ve örgütleri,

4 — Okuyucu zümreleri veya yığınları

Bu bölümlerden her biri sorunu en detaylı şekilde incelemek için kendi içinde de çeşitli kollara ayrılmaktadır.

Edebiyat olayını incelemek için de şu metod ve tekniklerden yararlanırız.

1 — Anket, soruşturma sözlü yazılı tanıklık,

2 — Tarih

3 — İstatistik

Sosyolojinin kullandığı bu metodlardan her biri ayrı bir inceleme konusudur. Örneğin anket ve görüşme teknikleri araştırmanın özelliğine göre, çeşitli şekillerde olabilir. Bu tekniklerden en nesnel ve sağlam olanı kuşkusuz ki istatistiklerdir. Çünkü anketlerden elde edilecek neticelerin samimi olmama veya yanlış olabilme tehlikesine karşılık, istatistiklerden elde edilecek bilgiler daha sağlamdır.

Bu metodlarla, okuyucuların, yazarların, kitapçıların, ve kitaplıkların birbirleriyle ilişkileri ve tavırları nesnel olarak gözlenebilir ve yapacağımız yorumların doğru olması sağlanabilir.

Edebiyat olayı her şeyden önce bir toplumda ve belirli bir ortamda oluşur. Bu oluşumda ortamın özellikleri yapıtın niteliğini tayin eden en önemli unsurdur. Yani bir yapıt belli bir dönemde, belli üretim ilişkilerine bağlı bir toplumda ve bu toplumun belirli bir sıfına bağlı bir sanatçı tarafından meydana getirilir. Ve bu sanatçı bu toplumda bedeni ile yani biyolojik ve psikolojik özelliklerinin belirdiği bireysel hayatı ve toplumsal çevre, örgüt ve değerlerinin oluşturduğu bir bilinçle vardır. Sanatçının yapıtı bu karmaşık yapının çeşitli izlenimlerini taşıyan bir bütündür. Bu yüzden bir yapıtı incelerken bu özellikleri gözden kaçırmamamız gerekir.

Ve yine bir toplumun belirli sınıflarındaki okuyucu zümreleri de bu toplumsal koşullar içinde yani ortamda bulunurlar. Ve bunların birbirleriyle ilişkisi iç içe geçmiş bir bütündür.

Şimdi, edebiyat olayını incelemek için teorik olarak ayırdığımız bu bölümleri toplumsal durumlarından soyutlayarak kendi başına var olan şeyler gibi ele almanın da bizi tek boyutlu bir görüşe götürerek yanıltacağı açıktır.

Bu yüzden edebiyat sosyolojisi edebiyat olayını incelerken, ayırdığı bu bölümlerin ortamla ve birbirleriyle olan ilişkisini metodolojik şemada göstermek zorundadır.

O zaman böyle bir şemaya göre yapılan bir araştırmada toplumsal koşulların sanatçıya veya okuyucuya olan etkileri ve edebiyatın sınıfsal karakteri açık olarak belirir ve aralarındaki çelişkiler somut olarak ele alınabilir.

Bu saydığımız nedenler yüzündendir ki edebiyat sosyolojisi şemasında, edebiyat olayının oluştuğu evrelerden her birinin, bu gözden kaçırılmayacak özellikleri ve ilişkileri göstermesi metodolojik bir zorunluluktur. Çünkü edebiyat olayının oluştuğu ortam ve bu ortam koşullarının belirlediği sanatçı kişiliği, edebiyat olayını incelemede en temel çıkış noktalarıdır.

Biz burada Prof. Nurettin Şazi Kösemihal'in ve Robert Escarpit'in şemalarından yararlanarak, belirttiğimiz bu özellikleri de göstermeye çalıştığımız bir şemayı vermekle yetiniyoruz..

Edebiyat Sosyolojisi

1 — Yazar

1 — Yazar ve yaratıcılık
2 — Yazar ve Bio-psişik yapı arasındaki ilişki
3 — Yazar ve Toplumsal sınıf
4 — Yazar ve Aile mesleği arasındaki ilişki
5 — Yazar ve ideoloji, savunduğu görüş
6 — Yazar ve ekonomik hayat arasındaki ilişki
   a) Kayırıcılık
   b) Kendi kendinin geçimini sağlamak
   c) Yazar hakkı
   d) Yazar ve ikinci mesleği
7 — Yazar ve doğum yerleri arasındaki ilişki
8 — Yazar ve içinde bulunduğu edebiyat ortamı, görüşleri, kuşaklar ve akımlar
9 — Yazar ve yapıt arasındaki ilişki
10 — Yazar ve toplumsal ortam, koşullar
   a) Ülkenin ekonomik durumu, üretim biçimi
   b) Siyasî rejim (Baskılar v.s.)
   c) Sosyal olaylar (Devrim, işgal, reform, harp, grev vs.)
   d) Yabancı ülke etkileri (Emperyalizm vs.)
   e) Çağdaş toplumsal etkiler. Çağdaş edebiyat akımları ve çeviri eserler vs. etkisi
   f) Eğitim durumu, okur-yazar oranı vs.
   g) Bilimsel ve teknik ortam...

II — Edebiyat Yapıtı

1 — Kitap nedir? Kitap (Robot) ve toplum arasındaki ilişki
2 — Yapıt cinsleri ve biçimleri (Şiir, roman, hikâye vs.'nin toplumla ilişkileri)
3 — Yapıt konuları ve toplum (Yapıtın içeriği ve ideolojisi)
4 — Yapıt karakterleri, tipleri ve toplum
5 — Yapıtın teknik özelliği, üslûbu ve toplum (Gerçek edebiyat eserinin sınırları nedir?)
6 — Yapıt ve tiraj
7 — Yapıt ve toplumsal koşular, ortam ve çağı arasındaki ilişki (Zamanı içindeki yeri, işlevi, etkisi).

III — Basın Yayın Dağıtım

1 — Yapıtın basımını sağlayan kurumların gelişimi
2 — Yapıtın dağılımını sağlayanlar (Basımcı, yayımcı, kitapçı, kitaplıkçı)
3 — Yayımcının belirmesi, görevleri ve gayesi (Kâr, ideoloji vs.)

IV — Okuyucu

1 — Okuyucu, zümre ve sınıfları ile yapıt arasındaki ilişki

2 — Okuyucuların zamana göre durumu

a) Niteliği (Sınıfsal durumu, öğretim durumu, vs.)

b) Niceliği (Okur-yazar oranı, edebiyat okuru sayısı)

3 — Okur ve yapıt arasındaki ilişki

a) Edebiyatın, edebiyat yapıtının toplumdaki yeri, işlevi

b) Okuyucunun yapıtla kaynaşması

c) Yapıtların başarı kazanmasının ölçütleri, nedenleri, yapıtın sonradan ilgi görmesi vs.

d) Çeviri eserlere ilgi (Çeviri eserler ve ülkeleri, konuları, ideolojileri vs.

e) Yapıt içeriklerinin çeşitliliğine göre okurun ilgisi (Macera, aşk vs. romanları, fotoromanlar)

4 — Okur ve okuma işlevi arasındaki ilişki

a) Okuma nedir? Okuma eğiliminin belirmesi

b) Okuma eğilimi başka ne gibi yollarla ve ne şekilde karşılanıyor

c) Okuma çeşitleri (Bilimsel, dinlenme, zaman doldurma vs. okumaları)

5 — Okur ve ortam, koşullar

a) Okurun zamanın koşullarına göre durumu

b) Bilimsel yapıtlara veya edebiyat yapıtlarına ilginin artması veya azalması ile ilgili nedenler

c) Kitap reklamları, ödüller ve armağanların etkileri (Nobel vs.)

d) Dağıtımın kitap satışına ve edebiyat okuru oranının artmasına etkisi

6 — Okur ve eleştirmen arasındaki ilişki (Eleştiricinin okura etkisi, eleştirmenlerin sınıfsal durumları, ideolojileri, savundukları)

Edebiyat sorunlarından her birinin edebiyat sosyolojisi metodlarının ışığında detaylı bir şekilde incelenmesi, bize edebiyatımızın toplumdaki işleyişini ve niteliğini açıklayacak ip uçlarını verecektir.

Hele okur azlığı sorunu üzerine yazanların çoğunun yaptığı gibi ya okuru ya da yazarı suçlamanın kendilerini rahatlattığını ama soruna hiç de bir çözüm yolu bulamadıklarını gösterecektir.

Edebiyat sosyolojisini tanıtma niteliğinde olan bu yazıda sosyoloji ve edebiyat arasındaki ilişkiyi ve sorunların çeşitli yönlerini göstermeye çalıştık. Bundan sonraki çalışmalarımız sözünü ettiğimiz çeşitli sorunlar üzerine olacaktır. Bu yolda yapılacak çalışmaların, hem sağda solda kalmış doğru görüşlerin bilimsel bir bütünlüğe kavuşmasını sağlayacağı, hem de edebiyatta eksikliği duyulan bilimsel bir disiplinin kurulmasına yardımcı olacağı açıktır.

NEDİM GÜRSEL

gorki üstüne

«Geleceğin devrim tarihçisi, sosyalist toplumu kurmak için devrimin aştığı zorlukları araştıranlar, Gorki'nin yaşamı boyunca yazdıkları için, Engels'ın Balzac üstüne söyledikleri yineleyecekler: '...bunlardan, hem de ekonomik ayrıntılarıyla, bu çağın meslekten tarihçileri, iktisatçıları, istatikçilerinin hepsinden öğrendiklerimden daha çok şey öğrendim.'»

Georg Lukacs

Maksim Gorki'nin yapıtlarının yeniden yayımlanmaya başlaması sevindirici bir olay. Biçimsel ustalıkları önde gelen yazarların yüceltildiği günümüz edebiyat ortamında devrimci yazarları değerlendirmek, işçi sınıfının ideolojisini ve halkın özlemlerini savunan Gorki gibi büyük sanatçıları genç kuşaklara ulaştırmak gerekiyor. Bazı küçük hesapların dışında hiçbir amaca yönelmeyen kişisel tartışmaların batağına saplanmış edebiyatçılarımız, oldukça uzak bu sorumluluktan. Özellikle kendi kuşağımın -en gençlerin- birçok yazarında da aynı eğilimi gördükçe, yaşıtlarımız egemen sınıflara karşı aktif mücadele verirken edebiyatı bencilliğine araç yapmaya hiçkimsenin hakkı olmadığını düşünüyorum. Kültür alanı devrimci mücadelenin ayrılmaz bir parçası olduğuna göre, dilimizde yayımlanan marxçı içerikli yapıtlara öncelikle eğilmek her genç yazarın görevidir. Okura hiçbir yarar sağlamayan çekişmeler bir yana bırakılıp, herkes bu konuda kendi payına düşeni yapmalıdır. Aslında sorunu bütün ayrıntılarıyla ortaya koyabilmek için edebiyat ortamımızın kokuşmuşluğunu yansıtan başka bir yazı yazmak gerekirdi. Oysa şimdilik ben, 1971 Türkiye'sinde yaşayan genç bir öykü yazarı olarak Gorki üzerine düşüncelerimi belirtmek, bu büyük ustanın yenilik öykümüzün kaynak yazarlarından biri olabileceğine dikkati çekmek istiyorum.

Gorki'nin yapıtına yönelmeden önce onun edebiyatımızdaki etki alanını araştırmak gerektiği kanısındayım. İlk Gorki çevirisi 1908 tarihini taşımakla birlikte (**Bir Sergüzeşt-i Hunin**, Ali Nusret çevirisi, 1908 den sonra. 1911 yılında da **Ana** çevrilmiştir) edebiyatımızdaki asıl gerçekçi eğilim -Yakup Kadri'yi bir yana bırakırsak- Cumhuriyet kuşağıyla başlar. Bizde ilk Sadri Ertem'de beliren «toplum insanı»

tipine bütün boyutlarıyla Gorki'nin romanlarında raslarız. Toplumsal düzenin hızla değişmesi sonucunda ondokuzuncu yüzyıl romanının getirdiği «tek insan»ın yerini alan değişik bir insan tipidir bu. Özel durumlardan çok belli bir sınıfın ya da kalabalığın genel durumunu simgeler. Daha sonraları Sabahattin Ali, Fahri Erdinç gibi yazarlar Gorki çizgisini izleyerek Türkiye'de sosyalist gerçekçiliğin başarılı örneklerini verdiler. Ama gerçeğe genellikle dışardan bakmaları, yorumlarının dünya görüşünden çok gözlem gücünden gelişi onları bir bakıma Fransız gerçekçilerine yaklaştırır. Bu nedenle Gorki'nin en çok 1940 kuşağını, özellikle de Orhan Kemal'i etkilediğini söylemek yanlış olmaz sanırım. İkisi de toplumun en aşağı tabakalarındaki insanların yaşayışına yönelmiş, içinden geldikleri yoksul çevreleri aynı sıcaklık, aynı çarpıcılıkla anlatmışlardır. Romantik özelliklerinin dışında Gorki'nin **Çocukluğum**, **Ekmeğimi Kazanırken**, ve **Benim Üniversitelerim** üçlüsüyle Orhan Kemal'in **Babaevi** ve **Avare Yıllar**'ı pek çok otobiyografik benzerlik taşır : «Çalışmak gerekiyordu ama, nasıl? Gene dokuma işçiliği mi? Yapılarda kara amelelik mi? Pamuk tarlalarında, yahut müthiş Çukurova güneşinin altındaki harmanlarda patoz ırgatlığı mı? En kolayıma giden kavun, karpuz, üzüm satıcılığıydı. Bu kolaydı. Mevsimine göre, limon, portakal, şeker kamışı, şu bu satılabilirdi, iyi kötü birşeyler kazanılabilirdi.» (Avare Yıllar). Gorki'nin de ekmeğini kazanmak için ahçı yamaklığından balıkçılığa, kunduracı çıraklığından hamallığa dek çeşitli işlerde çalıştığını biliyoruz. Bu güçlü insan yalnızca edebiyatımızın belli dönemlerini değil, bütün dünya edebiyatını da etkilemiştir. Yapıtları içinde **Foma Gordeyev**, **Ana**, **Klim Samgin'in Hayatı** sosyalist gerçekçiliğin temelini oluşturan romanlardır. Gorki'nin, yirminci yüzyıl edebiyatına yeni olanaklar kazandıracak bir anlayışın öncüsü olduğu kadar yöntem bakımından da çağımız yazarlarından bir çoğuna yol gösterdiği bir gerçek. Özellikle azgelişmiş ülke romancılarının insana yaklaşmalarındaki sıcaklık, bu yöntemin en belirgin niteliği sayılabilir. Bu nedenle çağdaş bir bakış açısının, yeni bir insancıl geleneğin koruyucusudur. Gorki'yi yapıtlarının yanı sıra hayat karşısındaki tavrı ve yöntemiyle de kuşaktan kuşağa iletmek gerek.

Yaşanmış Hikâyeler'i okurken **Çocukluğum**, **Ekmeğimi Kazanırken** ve **Benim Üniversitelerim** üçlüsünden uyarlanan Donskoi'un filiminin bitişini anımsadım. Yoksulluk yüzünden Kazan üniversitesine giremeyen genç Maksim sırtında azık torbası, üstünde eskimiş giysiler ve başında tozlu şapkasıyla Rusya'yı dolaşmağa çıkıyordu. Gerçi filim böyle bitiyordu ama Gorki'nin Volga kıyılarından Tuna boylarına, steplerden Kafkasya ve Tiflis'e dek yaptığı yolculuklar sırasında hamallık, ağır işçilik, odun yarıcılık, v.b gibi yorucu işlerde çalıştığını biliyoruz. **Yaşanmış Hikâyeler** işte bu dönemi yansıtan, konularını kendi yaşadığı ya da tanıklık ettiği olaylardan alan bir seçme. Bunca

yoğun oluşlarında entellektüel düzeyde biçimlenmekten çok yaşanılan somut gerçeği dile getirmelerinin payı büyüktür sanıyorum. Kitapta yer alan on öykü bir bütünün parçaları gibi göründü bana. Çoğunlukla, devrim öncesi Çarlık Rusyası'nın en aşağı tabakalarından kesitler verilerek toplum düzeninin dışında kalmış mutsuz insanlar, düşkün serseriler anlatılıyor. Gorki böylesine ilginç bir dünyanın bilinmeyen yönlerini betimlerken gözlemci bir yazar tavrıyla dışardan bakmıyor gerçeğe. Kişilerinin yaşayışlarına katılıp, onların trajik alınyazılarını düşünceyle değil yaşayarak paylaşması öykülerine tadına doyulmaz bir canlılık getiriyor. Okuduğum çok az yazarda bu denli sıcak, bu denli somut insanlara rasladığımı söylemeliyim. Gorki iyi bilmenin, yakından tanımanın da ötesinde onlar gibi olabilmek başarısını gösteriyor. İstrati'yi, bazı yapıtlarıyla Jack London'u, Orhan Kemal ve Gorki'yi —daha başka adlar da verilebilir— birleştiren önemli özelliklerden biri de gerçeği bu anlayışla kavramalarıdır. Diyeceğim, hayat üniversitelerini bitirmiş, yani yaşamanın bütün sınavlarından geçmiş yazarların başlattığı bir geleneğin en önemli temsilcisidir Gorki.

Bence kitabın en az üstünde durulmayı gerektiren öyküsü bir ilk deneme niteliğini taşıyan **Makar Çudra.** Ama bu öyküde bile Gorki'nin yazarlılığını belirleyen bazı özelliklere raslıyoruz. Örneğin başka gerçekçilerinkine benzemeyen özgün kişi betimlemeleri : **«Bıyıkları neredeyse omuzlarına değiyor, saçlarının kıvrımlarıyla karışıyordu. Gözleri yıldızlar gibi pırıl pırıldı. Ya gülüşü, hey Tanrım, bir güneşti sanki!»** Okura belki gereksiz gibi görünen abartmalar, öykünün beklenmedik bitişi, çingenelerin mit yaratma eğilimini düşünürsek yeni bir anlam kazanıyor. Özgürlükleri kadar gururlarını da seven bu insanların aşkları mitseldir. Loyko'yla Radda arasındaki tutkunun ikisinin de trajik ölümüyle son bulması bu açıdan değerlendirildiğinde, öykü efsane öğelerinin biraz dışına çıkabiliyor. Gorki'nin çingenelerin doğa ve müzikle kaynamış hayatlarını halk diliyle anlatışı Osman Cemal Kaygılı'nın **Çingeneler** adlı romanını anımsattı bana. Nedense eleştirmenlerimiz pek üstünde durmazlar, oysa Kaygılı'nın bu yapıtı halk dilinin olanaklarını araştıran, yarı-belgesel ilginç bir romandır. Çingenelerin kent insanlarına benzemeyen başıboş yaşayışlarını sergiler. Kaygılı da bir halk çocuğu olduğu için, yazarlıkla geçinemeyince seyyar satıcılık, Haliç vapurlarında biletçilik gibi alçakgönüllü işlerde çalışmış, sanatsal düzeyde başarılı olmasa bile anlattığı insanların alınyazısını paylaşabilmiş bir halkçı yazardır. (Halk yazarı başka bir anlamı da içerdiği için özellikle halkçı yazar terimini kullanıyorum.) **Makar Çudra**, iki yiğit çingene gencinin arasındaki aşkı trajik bir örgüyle vermeye çalışan, yazarının önemli niteliklerini yansıtmamakla birlikte edebiyat dünyasına ilk adım olduğu düşünülürse başarılı sayılabilecek bir öykü.

Yol Arkadaşım ve **Çelkaş** adlı öyküleri başka bir açıdan değerlendirmek istiyorum. Ülkemizde son yıllarda devrimci sanat üstüne tartışılırken önemli bir soruna değinilerek, devrimci sanat yapmak için doğru devrimci çizgide olmak gerektiği savunuluyor. Geniş bir perspektif içinde ele alınırsa geçerli bir sav bu. Ama sanata soldaki günlük bölünmeler açısından bakıldığında sözkonusu savın bağnazlığı, hatta saçmalığı kolayca anlaşılır. Çünkü nesnel olarak «doğru devrimci çizgi» kavramı görecidir (relatif). Örneğin bu anlayışla değerlendirmeğe kalkarsak proleter devrimci bir eleştirmene göre Aragon revizyonist Fransız komünist partisinin, Yaşar Kemal, Hasan Hüseyin «güleryüzlü Türkiye sosyalizmi»ni savunan Aybar kliğinin, Neruda revizyonist Şili komünist partisinin çizgisinde olduklarından gerçek devrimci sanatçı değillerdir. Temelde her marxçının amacı aynıdır sanıyorum. Çok genellersek, sınıfsız özgür toplumu gerçekleştirmede izlenecek strateji, ve kuramın uygulanmasında beliren görüş ayrılıkları sert çatışmalara yol açıyor. Kuşkusuz sapmalar sorunu marxçı politikada öncelikle çözümlenmesi gereken çok önemli bir sorundur. Ama devrimci sanat yapıtlarını değerlendirmede tek ölçünün bu olamayacağını da belirtmeliyim. Bu nedenle «oportünist şair», «uvriyerist romancı» gibi yakıştırmaların yanlış olduğuna inanıyorum. Bir sanatçının doğru devrimci çizgide mi yoksa sağ ya da sol sapma içinde mi olduğunun saptanması politik tavrı açısından önemlidir, yaratıcılığı açısından değil. Aslında bu sorunu ayrıntılarıyla başka bir yazıda ele almayı düşünüyorum. Ama **Yol Arkadaşım** ve **Çelkaş** adlı öyküler yukarda değindiğim gerçeği doğruladıklarından bu konudaki düşüncemi kısaca belirtmek gereğini duydum.

Yol Arkadaşım'da Gorki, Kutayis'li zengin bir derebeyinin oğlu Gürcü prensi Şakro'yla yaptığı uzun yolculuğu anlatıyor. Bir arkadaşı tarafından soyulan Şakro yurdundan uzakta çaresiz kalmıştır. Odesa limanında aç ve parasız dolaşırken garip davranışları, değişik giysileriyle Maksim'in -yani yazarın- ilgisini çeker. Birlikte Kafkasya'ya, Şakro'nun ülkesine doğru yola çıkarlar. Aç kalmamak için çalışmak zorundadırlar ama ömrü boyunca hazır yemiş derebeyi bir türlü çalışmaya yanaşmaz. Üstelik en aşağılık sömürgen alışkanlıklarını da sürdürür bir yandan : **«İşler kötü gidiyordu. Haftada, bir ya da bir buçuk ruble kazanabiliyordum; o da binbir güçlükle. Bu para neyimize yeterdi? Şakro'nun topladığı sadakaların da bir hayrını gördüğümüz yoktu. Midesi küçük bir uçurumdu çünkü. Üzüm, kavun, tuzlu balık, ekmek, kuru yemiş, yani ne bulursa hiç ayırdetmeden yutan, genişledikçe de daha çok kurban isteyen bir uçurum.»** Davranışları, insanlarla ilişkileri bir derebeyinin bütün özelliklerini taşımaktadır. Maksim'e, yol boyunca kendisini beslediği, çok yakın ve insanca davrandığı için babasının topraklarına vardıklarında onu mutlu edeceğini söyleyip durur : **«Çok iyi bir adamsın sen. Anlıyorum bunu. Tiflis'e bir va-**

ralım, bak neler olacak. Seni babama götürüp 'İşte adam dediğin böyle olur' diyeceğim. 'Besle onu. Beni de ahıra, eşeklerin yayına bağla!' Böyle diyeceğim işte. Birlikte yaşıyacağız. Bahçıvan olacaksın. İstediğin kadar ye, iç!.. Ah, ah, ah! Hayatın öyle şenlenecek ki! Yan gelip yatacaksın!.. İçtiğimiz su ayrı gitmeyecek.» Tiflis'e geldiklerinde bir bahane uydurup Maksim'in yanından uzaklaşır ve bir daha da görünmez. Gorki başarılı bir gerçekçilikle çizdiği Şakro tipinde, kapitalistleşme sürecine giren Rusya'da derebeyliğin çöküşünü simgeliyor. Prens Şakro'nun ülkesiyle ilgili anılarında, derebeyliği halâ bağrında taşıyan devrim öncesi Rus toplumunun çağdaşlıktan ne denli uzak olduğu açıkça beliriyor. Toprak ağalarının yoksul köylüleri ezmeleri, derebeylik (feodal) öretim biçiminin birçok bölgede egemen üretim biçimi olması bir yana, toplumsal ilişkilerdeki ilkellik, töresel yaşayışta ağır basan şövalye gelenekleri insana ortaçağı anımsatıyor. Rusya'da toprak köleliğinin 1861 yılında kaldırıldığı -o da Kırım savaşı yenilgisiyle zayıflayan çarlık hükümetinin hızla gelişen köylü ayaklanmalarından korkması nedeniyle- düşünülürse bu gerçeğe şaşmak yersiz olur. Şakro'nun her olay karşısındaki tavrı genel bir ahlâk anlayışını ortaya koyuyor. Tarih içinde geçerliliğini çoktan yitirmiş, temelsiz, ilkel bir derebeylik ahlâkıdır bu : **«Bilimin, yardımlaşmanın, yasaların yararlarından sözedeyim dedim. Fakat söylediğim herşey onun hayat anlayışı karşısında taştan bir duvara çarpmışcasına tuzla buz oluyordu. 'Güçlü olan kendi yasasını kendi yapar! Onun bilgiye ihtiyacı yoktur; gözü görmese de yolunu bulur' dedi.»** Gorki bu zorbalığa karşı -romanlarındaki kadar açık olmasa bile- sömürülmeyen emeğe dayanan sosyalist bir ahlâk anlayışını, halkın yarattığı çalışma ve sevgiyle ilgili özdeğerleri yüceltiyor. Şakro, ancak derebeylik düzeninde varolabilecek büyük toprak mülkiyetini inançla savunur : **«'Bana bak' dedi, «Kendini ne sanıyorsun? Kimsin sen? Evin var mı? Anan var mı? Baban? Hısım akraban var mı? Toprağın? Şu yeryüzünde kimsin sen? Kendini insandan mı sayıyorsun? İnsan benim! Her şeyim var. (Elini göğsüne vurdu.) Ben prensim, prens! Ya sen... Bir hiçsin! Hiçbir şeyin yok!'»** Oysa mülkiyeti her türlü insansal değerin üstünde tutan, aile ilişkilerine bile bu açıdan bakan derebeylik sınıfının direnişi -burjuva sınıfı için de aynı durum sözkonusudur- boş bir çabadan öteye gitmeyecektir. Düzen değiştiği anda asıl o «bir hiç» olacaktır çünkü. Gorki çürüyen bir düzenin yıkılış öncesindeki can çekişmesini Şakro'nun beceriksizliği, hayatın güçlükleri karşısındaki zavallılığıyla simgeliyor. Böylece insanın varoluşunu belirleyen, onu öbür canlılardan ayıran en önemli unsurun üretim olduğu gerçeğini somut bir biçimde gösteriyor. Çalışmanın ve insan emeğinin değerini marxçı anlamıyla belirtmiş oluyor okura. Sömürücü ve asalak sınıfların, ne denli güçlü görünürlerse görünsünler sonunda yıkılacaklarını Şakro'nun içine düştüğü zavallı duruma bakınca daha iyi anlıyoruz : **«Şakro'nun**

şık elbisesi üstünden dökülmeye başlamış, potinleri parça parça olmuştu. Bastonuyla şapkasını Kerson'da satmıştık. Şapka yerine eski bir trenci kasketi satın almıştı kendine.» Gorki bu öyküyü yazdığı yıllarda narodniklerle ilişkideydi ve onların devrim anlayışını benimsemişti. (leninci görüşlere katılması 1900 yılına, aşağı yukarı İskra'nın yayımlanmaya başladığı tarihe raslar.) Narodniklerin önemli yanlışlarından biri de Rusya'da kapitalizmin gelişemeyeceğini, bu nedenle sosyalizme ulaşmak için işçi sınıfının önderliğinin düşünülemeyeceğini öne sürmeleridir. Oysa Gorki, **Yol Arkadaşım adlı** öyküsünde derebeyliğin çöküşünü hızla simgelerken bunu üstü kapalı da olsa işçi sınıfının gelişmesine bağlıyor. Şakro'nun tembel tembel Odesa limanında dolaşması, çalışan işçilere alık alık bakması aslından yeni bir tarihsel sürecin başlangıcını, yani narodniklerin, Rusya'da kapitalizm gelişemez savının yanlış olduğu gerçeğini haber verir : **«Vapur ve lokomotif düdüklerinin, zincir şıkırtılarının, içşilerin bağırıp çağırmalarının birbirine karıştığı; insanı serseme çeviren, kudurmuşcasına sinirli bir kalabalığın kaynaştığı bu limanda onun varlığına bir anlam veremiyordum.»** Gorki'nin, benimsediği politik çizginin görüşleriyle çelişen bir durumu belirtmesi sanatçının gerçeğe soldaki bölünmeler açısından değil, daha dolaysız bir açıdan bakmasıyla açıklanabilir ancak. (Gerçi bu dönemde doğru devrimci çizgi, yani sosyal demokrat hareket etkin değildi ama, sonradan Lenin tarafından eleştirilecek Plehanov'cu görüşler narodnizmin büyük yanlışlarını çoktan açığa çıkarmıştı.) Aynı durum **Çelkaş** adlı öykü için de sözkonusu. Ama bu kez daha önemli bir politik sorunla karşı karşıyayız. Çünkü yazarın, Ekim devriminin başarıya ulaşmasında büyük payı olan köylülüğün sınıfsal çözümlemesini doğru yapması gerekmektedir. Ama köylülüğün özlemlerini, idealizme kapılmadan marxçı kuramın yöntemleriyle saptayabilmek için henüz yeterli politik bilinci yoktur. Bunun- la birlikte Gorki, narodnik görüşü çürüten bir gerçeği bütün boyutlarıyla ortaya koymayı başarıyor. **Çelkaş** adlı öyküde iki önemli kişi var : **«Azılı bir ayyaş, becerikli, gözüpek bir hırsız,»** yani, tam anlamıyla bir lumpen olan Çelkaş'la, para kazanmak için köyünü bırakıp kente ırgatlık etmeye gelmiş Gavrila adlı bir delikanlı. Çelkaş Gavrila'yı hırsızlık yapmaya razı edip yanına yardımcı alır. Soygunu birlikte yaparlar. Kazandıkları parayı bölüşmeye sıra gelince, ömründe hiç kötülük etmemiş dindar köylü, Çelkaş'ı öldürüp bütün parayı almayı düşünür. Ama daha önceden yalvarmayı dener. Çelkaş için önemi yoktur paranın, köylünün yalvarmalarına dayanamayıp tüm kazancı ona verir. Bunun üzerine bir an şeytana uyup kötü şeyler düşündüğünü, ona para için öldürmeyi aklından geçirdiğini söyler köylü. Çelkaş bu alçaklığa kızınca aralarında kavga çıkar. Köylü, Çelkaş'ı başına vurduğu taşla yaralayarak paraları alır ve köyüne döner. Açıkça görüldüğü gibi Gorki, kötü koşullar yüzünden hırsız olmuş ama insanlık duygusundan

hiçbir şey yitirmemiş bir serserinin ahlâkını, para hırsıyla yanıp tutuşan zavallı bir köylünün namusluluğuna yeğ tutuyor. İstari'nin o çok ünlü Kodin'i gibi Çelkaş da herkesce kötü bilinen, ama yüreğinin köşesindeki sevgi ve dostluğu hiçbir şeye değişmeyecek yaradılışta bir serseridir. Çelkaş'ın kişiliğindeki insancıllık yüceltilirken Gavrila'nın kişiliğinde tipik bir Rus köylüsünün özel mülkiyet özlemi sert bir ahlâkçılıkla eleştiriyor : **«İki gözüm! O paraları bana ver!.. Sen ne yapacaksın? Bir gecede, bir gececik de kazandın onları. Bana verirsen, hayatım kurtulacak... Sana dua ederim... Tanrının seni bağışlaması için bütün ömrümce dua ederim! Sen onları rüzgâra üfleyeceksin, bir anda uçup gidecekler. Ama ben toprak alacağım...»** Çelkaş ölüm karşısında bile böylesine küçülemez. Erdeminden, kendisine olan saygısından hiçbir şey yitirmemiştir çünkü : **«(Gavrila bir sevinç çığlığı kopardı, paraları titreyen elelriyle toplayarak çıkınına gizledi.) Ah! velinimetim benim! Ömrüm boyunca unutmayacağım bunu!.. Çelkaş bu sevinç çığlıklarını dinliyor, Gavrila'nın bozulup çirkinleşen yüzüne bakıyordu. Haydutun, serserinin, bütün sevgilerden kopmuş ipsizin biri olduğu halde, hiçbir zaman bu köylü delikanlısı kadar alçalmayacağını, insanlıktan uzaklaşmayacaığnı düşünüyordu. Hayır, o hiçbir zaman böyle bir duruma düşmeyecekti. Bu düşünce içini özgürlük sevgisiyle doldurdu. Gavrila'nın yanında, bu ıssız deniz kıyısında, yüce bir insan olduğunu hissetti.»** Gorki **Çelkaş** öyküsünde, gerçeği bütün boyutlarıyla kavrama çabasını güncel politik bölünmelerden daha çok önemsediği için doğru olanı yakalayabilmiştir. Narodniklerin, devrimde işçi-köylü dayanışması olmaksızın, yalnızca aydınların önderliğindeki köylülerin Rusya'da sosyalizmi kurabileceklerini söylemeleri Gavrila'nın davranışlarında bütün geçerliğini yitiriyor. Küçük tarım işletmesi sahibi olma özlemi kapitalizm öncesi derebeylik kalıntılarına, yani büyük toprak mülkiyetine karşı eyleme geçirir köylüyü. Bu da temelde narodniklerin sandığı gibi sosyalist değil, demokratik küçük burjuva eylemidir. Rusya'nın geleceğinin mujikte olduğuna inanan narodnizmi olumsuz bir mujik tipi çizerek bilmeden eleştirmiş oluyor Gorki. Daha leninci görüşleri benimsemeden, Lenin'in ilerde köylülük üzerine yapacağı doğru çözümlemeleri sezgi gücüyle yansıtabiliyor. Örneğin Lenin'in 1905 kasımında yazdığı şu düşünceyi : «Rusya'daki çağdaş köylü hareketinin özlemleri nedir? Toprak ve hürriyet.» 1898 den önce yayımlanan **Çelkaş**'da bulmak mümkün : **«Kardeş köy hayatı demek özgürlük demektir!.. Topu topu bir evlik de olsa toprak kendinindir. Bey de sensin, paşa da! Herkesden saygı beklemek hakkına sahipsindir...»**

Lenin 1903 yılında yazdığı **Köy yoksullarına** adlı broşüründe, sayıları aşağı yukarı on milyonu bulan köylü ailelerinin üçbuçuk milyon kadarının «tek bir atı olmayanlar»dan meydana geldiğini açıklar. Bunlar topraklarının çok küçük bir bölümünü ekebildiklerinden -geri ka-

lanları kulaklara kiralıyorlardı- yoksulluk içindedirler ve çoğunlukla kendilerine başka geçim kaynakları aramak için köylerini terkederler. Lenin'in «yarı-proleter» diye adlandırdığı bu insanlara Gorki'nin öykülerinde çok sık raslıyoruz. Gavrila şöyle der : **«Kuban'a gidip iki yüz ruble kazanırım diye düşünüyordum, o iş de suya düştü! Irgatlıktan başka iş bulamıyorsun... Bu gidişle hiçbir zaman çift çubuk sahibi olamayacağım. Eh, bizimki de böyle gelmiş.»** Malva adlı öyküde Vasili yaşlı bir voli bekçisidir. Köyde karısıyla oğlunu yalnız bırakıp başka bir geçim yolu bulmuş, onlara para bile göndermeğe başlamıştır. Köyünden uzak kaldığı için çift sürmeyi büsbütün unutmuş, toprağa yabancılaşmıştır : **«O güne kadar kaygısız, rahat bir hayat yaşayan Vasili köyü aklına bile getirmemişti. Ama şimdi köydeki toprağı, birden bire; gereksiz, yararsız bir şey; yıllardır boş yere para akıttığı dipsiz bir çukur gibi görünüyordu ona.»** Sonra oğlu Yakov da çıkar gelir : **«Yakov o zaman anlatmaya koyuldu. Atları ölmüş, ekinlerini daha şubat başında yiyip bitirmişlerdi. Beş kuruşluk gelirleri kalmamıştı. Ot da yetmiyordu; inek açlıktan ölmek üzereydi. Nisana kadar şöyle böyle geçinmişler, sonra da çift sürme zamanının bitiminde Yakov'un para kazanmak için babasının yanına varıp üç ay orada çalışmasına karar vermişlerdi.»** Köylü komününün (mîr) sosyalizmin çekirdeği olduğunu öne süren narodniklerin, Rusya'daki toprak mülkiyetinin yoksul köylülerin aleyhine hızla değiştiğini, yoksul köylü sayısının gün geçtikçe çoğaldığını bilmedikleri anlaşılıyor. Oysa Gorki'nin, bu konuda yalnızca gerçeği belirtmesinin bile önemli politik doğruları içerdiğini aşağıdaki satırları okuyunca daha iyi anlıyoruz : «Kapitalizm sadece şehirlerde değil, kırlık bölgelerde de gelişmekteydi. Devrim öncesi Rusya'sında sayıca en büyük sınıf olan köylüler bir parçalanma, bölünme süreci içersine girmekteydi. Hali vakti yerinde köylüler arasından kulaklar, yani köy burjuvazisi diyebileceğimiz bir yukarı tabaka doğarken, öte yandan, birçok köylü mahvoluyor, yoksul köylülerin, köy proleterlerinin ve yarı-proleterlerin sayısı gittikçe artıyordu. Orta köylülerin sayısı ise her geçen yıl azalıyordu.»

Lenin'in **Biz Hangi Mirası Reddediyoruz** adlı yapıtında da belirttiği gibi birçok narodnik eğilimli Rus yazarı, gerçeği çarpıtmadan yansıttıkları için narodnizmin kuramıyla çelişen yapıtlar ortaya koymuşlardır. Gorki'nin doğru devrimci çizgiye gelmeden yazdığı ilk öyküleri de iyi bir örnektir buna. Devrimci sanatçının politik yanlışları konusundaki düşüncemi öykülerden seçtiğim alıntılarla yeterince somutlayarak açıklayabildiğimi sanıyorum. Demek ki sanatçı, sezgisi ve gerçeğe bakışındaki doğru yöntemiyle içinde bulunduğu yanlış politik çizgiyi aşabiliyor. Yazarlığın getirdiği gerçekçilik kaygısıyla doğru olanı yakalamak Gorki gibi daha birçoklarının devrimciliğini pekiştirmiştir. Doğru her vakit devrimcidir çünkü.

Çağımızın bazı katı devrimcileri sevgi konusunda gereğinden fazla

iyimser olduğu için Gorki'yi eleştirdiler. Oysa Gorki sevgisizliğin değil sevginin yazarıdır, insana inanmıştır çünkü. Bir yazısında «Eğer dünyada büyük ve gerçekten kutsal bir şey varsa, bu nefret ettiğim zaman bile yanında olduğum sürekli gelişen insandır» diyor. Devrim gerçekleştirildikten sonra asıl büyük amaç insanı değiştirmek olduğuna göre, devrim öncesi insanını anlatırken onu geleceğe dönük betimlemek gerekir. Sosyalist gerçekçiliğin önemli niteliklerinden biri de, insanı olumsuz biçimde belirleyen kötü toplumsal koşulların değişmesiyle sınıfsız toplumun kuruluşuna doğru «sürekli gelişen insan» örneğini yaratma çabasıdır. Gorki bu konuda şunu öğütlüyor: «Sürekli gelişen insan edebiyatta çok daha parlak gösterilmelidir; bu sadece hayatın bir gerekliliği değil, varsayımlar öne süren, geleceğe dönük olan sosyalist gerçekçiliğin de bir gereğidir.»

Burada, insan kavramının sınıflar üstü soyut bireyleri değil, egemen sınıflarca ezilen ama devrimi oluşturacak itici gücü kendi özvarlığında taşıyan kitleleri içerdiği açıkça görülüyor sanırım. Öykülerinde, çürüyenin karşısına çekinmeden insanı koyabiliyor Gorki. Bütün hayvansal yanlarına karşın en kötü koşullarda bile kötülüğe direnmesini betimleyerek, onu yüceltiyor. Yemelyan Pilyay bir zengini öldürüp parasını çalmayı kararlaştırmıştır. Kendisini şöyle savunur: **«Benim hayatım hayat mıdır? Bir köpek hayatı! Hatta ondan da kötü. Onun bir kulübesi, kemirecek bir parça kemiği vardır hiç değilse! Ben bir insan mıyım? Hayır, hayır kardeş değilim. Bir solucandan, vahşi bir hayvandan daha kötüyüm.»** Ama pusuya yattığı sırada zengin bir kızın intihar etmek için ırmağın kıyısında dolaşması yüreğini yumuşatır. **«O gülümseyince içim eridi sanki. Önünde diz çöktüm.»** Gorki halkın çektiği acıları yakından gördü. Horlanarak en kötü yaşama koşullarına itilen insanların güzel bir dünyada varolma özlemlerine tanıklık etti. Çarlık hükümetinin korkunç barbarlığına karşı duyduğu öfkenin kaynağını burada aramak gerekir. Bu büyük öfke insana karşı değil, ondan yana olmayı öğretmiştir Gorki'ye. Bu açıdan değerlendirildiğinde **Bir Kere Sonbaharda** öyküsü kitabın en etkileyici öyküsü sayılabilir. Küçük bir orospuya karşı duyduğu insancıl sevgiyi anlatıyor yazar. Nataşa, yoksulluğun ve açlığın getirdiği çürümüşlük içinde bile sevgiyi unutmamıştır. Bu satılık kadının, çok daha insanca bir hayatı hak etmesine karşın insanlar arasından kovulması anlaşılır gibi değil. Gorki Nataşa'nın kişiliğini yücelterek toplumun bozulmuş değer yargılarını eleştiriyor.

Kitabın bende en çok ilgi uyandıran öyküsü **Konovalov** oldu. Buraya dek düşüncelerimi duygusallığa kapılmadan, akılcı bir yöntemle belirtmeye çalıştım. Ama **Konovalov**'u okuyup bu çok ilginç olay karşısında -Konovalov'un kişiliğini bu denli sıcak, bu denli çarpıcı bir biçimde çizebilmek bir olaydır bence- coşkulanmamak elde değil. Gorki Konovalov adlı çocuk gibi saf, sıkıntısının nedenini bilmeyen me-

lankolik bir serseriyi anlatıyor. Kitaplara aşırı ilgi duyan, yaşadığı hayatı kitaplardan yansıyan hayatla özdeşleyebilecek denli duyarlı bu adam, halkın kültür özlemini simgeliyor. Gorki okuma öğrenip yeni bir dünyayı, kitapların dünyasını nasıl keşfettiğini şöyle anlatır: «Anamın ölümünden sonra büyükbabam beni bir kunduracı mağazasına çırak olarak verdi; o zaman dokuz yaşlarında vardım ve okuma yazma bilmiyordum. Bir gün elim çok fena yandığından bu mağazadan kaçtım, çırak olarak bir ressamın yanına girdim, oradan da kaçarak, bu sefer dine ait resimler yapılan bir atelyeye girdim. Daha sonra bir vapurda ahçı yamaklığı yaptım. Ahçıbaşımız Smuri adlı, akıllı ve iyi bir adamdı; en sonunda bahçıvan çıraklığı etmeğe başladım. Böylelikle birçok işlere gire çıka on beş yaşıma bastım; bu işle geçen zaman içinde boş vakit buldukça elime ne geçerse okudum. Ahçıbaşı Smuri'nin benim yetişmemde çok büyük etkisi olmuştur. Bana, her çeşit kitap buluyordu: Din büyüklerinin hayatlarını konu yapanlardan tutun da Gogol, Openski, baba Dumas ve daha birçok yazarların kitaplarını böylelikle okumuş bulunuyordum.» Ancak bu serüveni yaşamış bir yazar, okuma yazma bilmeyen bir serserinin kitaplar karşısında duyduğu büyük şaşkınlığı böylesine beklenmedik bir şekilde sergileyebilirlerdi. Konovalov öykünün bir yerinde **«Kimim ben? Serserinin, haytanın, ayyaşın, zavallının biri. Anlamsız bir hayatım var. Niçin yaşadığım bile belli değil. Kime gerekliyim? Hiç kimseye... Ne bir yuvam, ne karım, ne çocuklarım var. Bu konuda en ufak isteğe de sahip değilim. Yaşıyorum ve içim daralıyor. Niçin? Belli değil.»** diyerek kendini anlatmaya çabalıyor. Yalnız Maksim'in okuduğu iktaplar hayata bağlıyor onu. Kişiliği, kitapların dünyasında karşılığını bulabiliyor: **«Ya sonra, sonra ne olacak? Nereye gidecekler? Tanrım! Sanki herşey gerçekten oluyor. Sanki hepsi gerçek insan bunların. Gerçek köylüler. Sesleriyle, yüzleriyle gerçekten yaşıyorlar sanki. Dinle Maksim! Fırını dolduralım, kalanını da oku!.. Sokak insan dolu. Bir sürü insan geçer oradan. Onları görürsün fakat ilgini çekmezler. Umurunda bile değillerdir. Geçip giderler. Ama kitapta okuyunca onlara öyle acırsın ki, yüreğin duracak gibi olur. Bunu nasıl açıklamalı?»** Gorki gerçek hayatla, bu hayatın bütünlenmiş, daha zengin bir yansıması olan kültürü birleştirebilmiş bir yazardır. «Gerçek hayat sorunlarını oldukları gibi almanın, halktan herkesin üzerinde nasıl heyecanlandırıcı, alt üst edici etki yaptığını; edebiyatın halk üzerindeki bu güçlü etkisinin nasıl yazarının derin hayat anlayışından ancak bir çıkış noktası bulabileceğini görmek için Maksim Gorki'nin «Konovalov» adlı öyküsünü okuyun.» diyor Lukasc. Konovalov'un trajik alınyazısı şöyle bir gazete haberiyle sona eriyor: **«Murom kenti halkından Aleksandr İvanoviç Konovalov adında biri dün gece ilçe hapishanesinin üç numaralı hücresinde kendini soba nefesliğine asarak intihar etmiştir. Pskov'da serserilik suçundan tutuklanarak memleketine postalanmakta olan**

bu adam, hapisane müdürünün bildirdiğine göre durgun, sessiz, her zaman düşünceli bir kimse imiş. Hapishane doktoru, Konovalov'un intiharını melankoliye bağlamaktadır.»

Gorki, öykülerinde genellikle en aşağı halk tabakalarının yaşayışını anlatıyor. Lumpen proletaryayı betimlemekle devrim öncesi Rus toplumunun çürümüşlüğünü ortaya koyarken, çizdiği tiplerle de yaratıcılığın ilk sınavını başarıyla veriyor. Sonradan yazacağı romanlarındaki, sınıf çatışmasını temel alan büyük toplumsal olaylara -proletaryanın kendisi için sınıf olma yolunda giriştiği mücadeleyi anlatan **Ana** gibi- **Yaşanmış Hikâyeler**'de pek raslamıyoruz. Ama yazarın gerçeğe bakışındaki devrimci yöntem, en az öbür yapıtlarındaki kadar belirleyici bir nitelik taşıyor. Bu büyük ustayı bütün yapıtlarıyla ele almak kuşkusuz yeni bakış açıları getirecektir. Ben yalnızca öykülerinden yola çıkarak önemli bulduğum genel sorunlara, özellikle de devrimci yazar — politika ilişkisinin bazı yönlerine değinmeğe çalıştım. Gorki bütün Türk aydınlarının örnek alabilecekleri bir yazar. Onu genç kuşaklara benimsetmekte, Ataol Behramoğlu'nun Gorki sıcaklığını Türkçede yaşatan başarılı çevirisi gibi aslından yapılacak çevirilerin de büyük payı olacağını sanıyorum.

bertolt brecht

SOSYALİST GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE

Sosyalist gerçekçilik sloganının, ancak yer ve zamana göre belirlenmesi koşuluyla bir anlamı, pratik yararı, üretici niteliği vardır. Sosyalizmin kurulmakta olduğu bir ülkede, sosyalist gerçekçi yazar yeni düzenin kuruluşunu destekler, bu yönde çalışır, gerçeği bu eğilim açısından çözümler ve betimler. Francis Bacon'un dediği gibi, doğaya ancak ona boyun eğilerek egemen olunabilir. Sosyalizmin kurulması için savaşılan ülkede, sosyalist gerçekçi yazar bu kavgayı destekler, gerçeği ülkesinin içinde bulunduğu bu koşullar - yer ve zaman - açısından çözümler ve betimler. Biçimsel ve estetik düzeyde olurlayan çok doğru ölçütlerin ortaya çıkmasını sağlar bu slogan. (Yazar, sosyalizmin kuruluşuna ve kurucularına, sosyalizm için savaşa yardımcı mı olur, yoksa dar bir görüşle hareket ederek, görevleri halka anlatmak için yalınlaştırmaktan, yanılsamalara, yol açmaktan başka bir şey yapmaz mı?) Sosyalizmin kuruluşu söz konusuysa eğer -ki bu hiç kuşkusuz düşmanlara karşı sabırlı bir mücadeleyi içerir- mutlaka biçimsel ve estetik ölçüleri de göz önüne almak gerekir; çünkü sosyalizmin kuruluşu sanatların yetkinleşmesini, sanatsal üretimin en geniş ölçüde gelişmesini kapsar. İşte burada, **kalıtım sorunuyla** karşılaşıyoruz. Geçmişin bize vasiyetle bıraktığı yapıtların, başka bir sınıfın - düşman, fakat bugüne değin üretilen her şeye kesinlikle damgasını vuran bir sınıfın - egemenliği altındaki bir kültüre bağlı yapıtların elekten geçirilmesi söz konusudur. Burjuvazinin egemenliği ve kontrolu altında, fakat aynı zamanda genel olarak insanlık evriminin vardığı son aşamayla işimiz. Bu durumda, bir zafer kazanıldıktan sonra, geriye kalan verilecek kavgaların üstünlük kazanabildiği, kültürün tüm siyasal ve ekonomik altyapısının büyük bir hızla sosyalizm doğrultusunda değiştirildiği bir ortamda, burjuva kültürünün eleştirel incelemesinin, zafer öncesi mücadeleleri döneminde olması gerekenden ayrıldığı açıktır.

Uluslar siyasetinde uygulanan, Stalin'in; **içeriğiyle sosyalist, biçimiyle ulusal** formülünü mekanik olarak benimsemeye kalkışmak, büyük **Sosyalist gerçekçilik** sloganını affedilmeyecek biçimde özünden saptırır. Şu anlama götürür bizi : **içeriğiyle sosyalist biçimiyle burjuva.** Uluslar siyasetinde, biçimiyle ulusal formülü tümüyle devrimci niteliktedir. Zincire vurulmuş ulusları zincirlerini kırmaya çağırır, geri

kalmış ülkelerin üretici güçlerini harekete geçirir, ezilen ulusların sosyalizmi kendi dillerinde anlamaları gerektiğini belirtir, kültürel güçlerin kurtuluşuna yöneliktir. **Biçimiyle burjuva** formülü ise gericidir; **«Eski tulumlara yeni şarap doldurmak»** halk sözünün belirlediği anlama gelir bayağıca. Biçimleri son derece büyük bir ustalıkla yerle bir eden Mayakosvki'nin karşısında Stalin'in bilgece tutumu ve «ruhların mühendisleri yazarlar» ilginç formülü, eleştirmenlerimizin böylesi sakat genellemelere ve yorumlara karşı dikkatli davranmalarını salğamak için yeterli olacaktır. Gerçekte, birçok eleştirmenimiz denemelerinde, ölçütlerini kavganın buyruklarından başka her yerde araştırdıkları için açıkça yer ve zamanın dışında düşünüyorlar. Balzac'dan ders alınmalı mı? Alınsın peki; ama kim ve niçin alacak bu dersi? Mayakosvki konusunda hiç bir zaman söz konusu olmayan bu soru doğrulanmış bulunuyor işte. Daima aynı içeriğe yeni biçimler aramak **biçimcilikse** eğer, yeni bir içerik için eski biçimler saklamak da biçimciliktir. Eleştirmenlerimiz, toplumsal mücadelenin koşullarını incelemeli ve estetiklerini buradan çıkarmalıdırlar. Örneğin, edebiyatın ve tiyatro sanatının tüm alanlarında eski ve belirlenmiş biçimlerle başladım ben de. Romanda, birbirine girmiş binbir bağla belirlenen karmaşık yapılı konuyu işledim. Şiirde «diyed» ve baladı denedim. Bu eski üslup ve türler güçleştirdiler uğraşımı kavgada. Özel olarak pek çoğunu inceledim, fakat mücadelelenin buyruklarını dikkate almayan hiç bir üslûp ve tür anlayışına varmadım. Diğerleri için başka türlü davranmanın anlamı ne ola ki? Mücadelemizin, geçen yüzyıl burjuva romanlarının ûsluplarından nasıl bir yarar sağlayabileceğini açık seçik gördüğüm kanısındayım. Olanaklı olduğu ölçüde bu yapıtlarla eğittim kendimi. Ancak, sakıncalarının da farkındayım, ve bunlar sayılmayacak denli çok ve büyük. Sonuç: burjuva edebiyatı gerçekçileri karşısında karmaşık tutumumuz. Değerlerini tanıyorum. Bazı yapıtlarını beğenirim, onların arasında öğreniyorum; batı insanlığının onlarla birlikte yükseldiği genel düzeye erişebileceğimden kuşkuluyum.. Fakat aşmak da söz konusu onları. Yalın bir yaratıcı güç ve ustalık sorunu değil bu. **Mücadelemizin** gereksinimlerini karşılama yeteneğimize bağlı. Burjuva gerçekçiliğinin, kapitalist ve emperyalist dönemin gerçekçiliğinin klâsiklerinden çıkaracağımız biçimsel ilkeler yeterli olmaktan uzaktır. Bu yazma biçiminin tarihsel, geçici, tek olması belirleyici niteliği, sosyalizm için savaşanların önünde belirginleşecektir. Bu «içeriğin» kapitalist ve emperyalist ayırıcı niteliği bu «biçime» damgasını vurur. Eleştirmenlerimiz. bunu kavramadıkları ve, biçim sorunlarını ele alırken, sosyalizm için mücadelemizin koşullarını göz önüne almayı reddettikleri sürece **biçimci bir eleştiri** yapacaklarını bilmelidirler kesinlikle.

Çeviren : Nejat Firuz

NİHAT BEHRAM

düşünceye sokulan dinamit

Son günlerde kitapla okur arasına çekilen buzlu duvarın, okurun üstüne çöken korku bulutunun sorumluluğunu ne hükümet ve ne de sıkıyönetim makamları yüklenmektedir. Oysa, ne yazık ki okuru, kitaplığı ateşli bir silahmış gibi ürkütmekte, birçok kişi kitaplarından ötürü soruşturmaya uğramakta, ve bunların sonucu olarak ta okur çağ dışı yollarla kitaplarından kurtulmaya çalışmaktadır. İnsan beyninin yakıtı kitabın, insanın yarattığı bir hazinenin bugün bu durumda oluşu, bizi, yüzümüzü kızartarak düşündürmelidir. Nedir insanın kitabına karşı duyduğu ürküntüsünün nedeni? Nedir insanı, kitabını paralamaya dek sürükleyen yersiz korku? Ve nedir onu bu duruma düşüren anlayış?

Ne var ki; suçun bir bölümü okurun kendisindedir. Çağımız insan anlayışının bir özelliği, bize, inandığımız şeyi kahramanca savunmanın sorumluluğunu da yüklemektedir. Çağdaş insan hakları, insanın okuduğu kitaptan ötürü suçlanamayacağını söyleyecek bir genişliktedir. Okur yersiz bir telâş içindeyse, bu telâş elbette ki korkuya dönüşecek ve bu korku da birliğinde dağılmayı getirecektir. İnsan haklarının insana sağladığı özgürlükleri kendi kendine reddedişin, kendi kendini tutsak kılışın komik bir örneğidir bu.

Herhangi bir dönemde yöneticilerin, içinde olabilecekleri yanlış bir davranış, ya da uygulamalarda doğabilecek yanlış sonuçlara karşı, kişinin uyanık olması ve doğru adına mücadele etmesi o yurt insanının yüklenmesi gereken bir sorumluluk, insan olabilmenin bir yasasıdır.

Hiç bir kimse okuduğu kitaptan ötürü suçlanamaz. Yasak oluş ve suçluluk yasalarımızda bir yayının kitle eylemlerinin unsuru olması ve yasak olan bir anlayışın eyleminde kullanılmasıyla belirlenmiştir. Yoksa bir kişinin kitap okuması ve okuduğu kitabın kitaplığında bulunmasıyla değil. İnsanın kendi kendine yarattığı yersiz bir telâş, insanı kendine giderek hayata düşman kılabilir. Onun görevi haklarını kullanabilmek, hakları çiğnendiği zaman sorumlulara gereken uyarmayı gereken davranışlarla göstermektir. Siniklik, korkaklık, geri çekilme, hakkından vazgeçme, bir bakıma kişinin demokratik haklarını kendi kendisinin çiğnemesidir. Zengin bir kitaplığın bize verdiği onura yüreğimizin sesini katamadığımız an sıradan bir insanız demektir. İnsan kültürüne duyulan saygının ve hayranlığın gücü, kültüre karşı duranlara

gereken yanıtı verebilecek nitelikte olursa bizimledir.

Hükümet ve sıkıyönetim makamları bu konuya ilişkin görüşlerini belirttiler. Sıkıyönetim 'yasaklanmış olsalar dahi...' ibaresiyle görüşünü, isteklerini belirtti. Kitap okumanın suç olmadığı ortada. Ne var ki bir çok okur kitabından ötürü sorguya çekilmiş, yüzlerce kitap götürülmüştür evlerden. Sonuç ne olmuştur: Bir çokları daha sıkıyönetime teslim edilir edilmez serbest bırakılmış, savcılığa çıkarılanlara ise savcılık takipsizlik kararı vermiştir. Bu, sonucun bir yanı. Belki de bu yazıyı yazmamızda neden olan yan. Bir diğer sonuç ne olmuştur: Arama yapılan bazı evlerden olur olmaz her kitabın alınışı, ve kitap sahibinin götürülüşü, okur arasında daha önce sözünü ettiğimiz telâşı, telâş ise korkuyu doğurmuştur. Anlayamadığımız şey, bir mahallede, şu ya da bu kişinin, bir yurttaşı, şu ya da bu nedenle ihbar ettiği zaman yapılan aramada, evde kitaptan başka birşey bulunamayınca, yersiz ihbarcının cezalandırılması mı akla uygundur; yoksa kitaplarından ötürü okurun baskıya uğraması mı?

Sıkıyönetim bildirileri açık: yersiz ihbar sahiplerine ve kitap üstüne görüşleri tekrar tekrar okundu radyolardan. Fakat emniyet kuvvetlerinin arama yapılan bazı evlerdeki davranışları da açık, son günlerde sıkıyönetim ve savcılıkların suçsuz görerek saldığı, ve kitablarını almaya giden insanların sayısı da ortada.

Gerikalmış ve eğitim yüzdesi oldukça düşük olan yurdumuzda, yöneticilerden dilenen şey, bilim, düşünce ve sanat yapıtlarının daha geniş yığınlara götürülmesi daha geniş yığınların okumasına olanaklar sağlanmasıdır. Yanlış bir davranış sonucu, kitaba karşı duyurulabilecek bir ürküntü, birliğinde getirdiği şeylerle azgelişmişliğimizi biraz daha yerinde saydıracaktır.

İçinde bulunduğumuz durumun bir sonucu da kitaptan ürken okurun yeni kitap almayışı; satış merkezlerinin ise giderek, düşünce ve sanat yapıtlarına yer vermeyişi; ve zaten ekonomik zorluklar içinde debelenen —oysa yurdumuzun en gerekli kurumlarından olan— tutarlı yayınevlerinin iflâsıdır. Görüldüğü gibi bir merkeze yapılan yanlış bir etki merkezlerin tümünü etkilemektedir.

Üzerinde durulması ve karşısında uyanık olunması gereken bir nokta da; sağcı basının her sosyalizm yazan kitaba karşı bir kampanya yürütmesidir. Ve ne yazık ki çeşitli edebiyat dergilerinde bile kitaba karşı gerici kıpırdanışlar, 'toplatılması gereken' kitaplara tez elden liste çağrıları yapılmaktadır. Yanlış etkilemeye gösterilecek tepkinin bir yanı da buralara olmalıdır.

Kısaca söylemek gerekirse: kitabın tahribi insan beyninin tahribi olur. Düşünceyi dinamitleyebilecek yanlış davranışlara fırsat verilmemelidir.

halkın dostları'ndan

• Devrimci sanat ve kültür mücadelemiz gerçek doğrultusunda sürmeye devam ediyor. Yoz ve temelinde gericilik yatan sanat anlayışının temsilcileri ise her türlü dirilme gayretinde. **Halkın Dostları** ve onun yazarlarına, yürüttüğü devrimci kültür ve sanat anlayışına karşı açık yürekli olmayan eleştiriler, ve mikrop sıçratma gayretleri daha da belirginleşti. İşte akkoyun karakoyun hesabının yapıldığı günler. Ve işte buna anlamlı bir koşut olarak hergün biraz daha çoğalan devrimci kültür ve sanat mücadelesine yürekten bağlı arkadaşlar. **Halkın Dostları** devrimci kültür ve sanat mücadelesine güçlenerek devam edecek. Belli tarih kesitleri yüzünden son ya da yılgınlık diye bir kaygusu olmayacak asla. Çünkü onu yürüyen hayatın özsuyu beslemekte.

• Geçen sayımızda Sait Faik ödülünü kazanan arkadaşımız Bekir Yıldız'ın aldığı ödülle bu yıl Sabahattin Ali ödülü vereceğimizi duyurmuştuk. Bu ödülleme için Murat Belge, Ayhan Gerçeker ve Bekir Yıldız'dan oluşan bir hazırlık komitesi kurduk. Bu arkadaşlar önümüzdeki sayıda yarışma koşulları ve ayrıntılı bilgiyi bir bildiriyle açıklayacaklar.

• Geçen ay **Kaçakçı Şahan**'la yayına başlamıştık. Bu yıl güzle birlikte kitap yayınına devam edeceğiz.

• Dergimizin baskıya girdiği günlerde **Türkiye Sanatçılar Birliği**'nin Başbakan Nihat Erim'e yazdığı ve basına da verdiği mektubu aldık. T.S.B. bu mektupta Anayasa değişikliğinin karşısında olduğunu bildiriyor. Ayrıca göz altına alınan sanatçıların bir listesi de eklenmiş mektuba. Teknik nedenler yüzünden T.S.B. nin mektubunu bu sayımızda yayınlayamadık.

Son Baskı Tarihi: 5 Temmuz 1971

